

**Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica**

**Escuela Técnica Superior de Arquitectura**

**Universidad Politécnica de Madrid**

**Tesis Doctoral**

**Arquitectura y música:**

**Policoralidad en la Capilla Real del Alcázar  
de Madrid.**

**Autor: D. Enrique Castaño Perea, Arquitecto**

**Directora: Dña. Pilar Chías Navarro**

**Tutora: Dña. Felisa De Blas Gómez**

**Madrid, diciembre 2006**

Tribunal nombrado por el Mgfco. y Excmo. Sr. Rector de la Universidad

Politécnica de Madrid, el día..... de.....de 200..

Presidente D.....

Vocal D.....

Vocal D.....

Vocal D.....

Secretario D.....

Realizado el acto de defensa y lectura de la Tesis el día....

de.....de 200...

en .....

Calificación:.....

El PRESIDENTE

LOS VOCALES

El SECRETARIO

## **Agradecimientos**

A Irene, mi mujer y mis hijos Gonzalo, Cristina y Jacobo.

A José M<sup>a</sup> y Pilar, mis padres y mis hermanos Javier y Margarita.

A Pilar Chías, mi directora de tesis.

A Felisa De Blas mi tutora frente al departamento.

A mis compañeros del departamento; Adela, Juan Carlos, Mariasun, María,  
Delfina, Andrés, Oscar, Inma, Margarita, Fernando, Alberto.

A los de la universidad; Vicente, Chelo, Beatriz, Fernando, Iñaki, Lourdes,  
Ignacio, Igone, Nicolás.

A los de mi etapa de secundaria: Paco, Manolo, Rosa, Isabel, Julia, Miguelangel,  
Juan.

A Raúl de la biblioteca de la UEM y a los bibliotecarios de la ETSAM

A los de mi grupo de investigación: Águeda, Ana, Adeli, Rosa, Begoña, Esther y  
Andrés.

Y a todos los amigos y familiares que han estado pendientes de mi tesis y me han  
apoyado durante todo este largo proceso.

## **RESUMEN de la Tesis.**

Esta tesis es un trabajo de investigación que profundiza en la concepción de la música en las capillas reales a lo largo de dos siglos de historia, su percepción y los rituales asociados.

La Tesis persigue profundizar en todos los aspectos que relacionan la música y el espacio, así como aquéllos otros aspectos asociados a los diferentes protocolos y a la liturgia, con especial incidencia a la existencia de la polioralidad en la Corte de Madrid y su referencia espacial.

El trabajo se centra en la Capilla Real del Alcázar de Madrid. Se ha realizado una exhaustiva labor de archivo, que ha permitido realizar una reconstrucción de la misma, teniendo en consideración las diferentes fases constructivas por las que fue evolucionando dicha Capilla. Se ha completado el estudio con la realización de un modelo 3D realizado por ordenador, que ha permitido comprobar las condiciones acústicas de la misma; También, se han analizado los instrumentos y voces que intervenían, y su ubicación física en el espacio, así como los materiales que recubrían los diferentes paramentos y que modulaban la percepción acústica del espacio.

Tras la investigación se ha obtenido un nuevo marco documental sobre la Capilla del Alcázar, más exhaustivo que el existente, especialmente en los aspectos histórico y gráfico; y se han obtenido conclusiones novedosas sobre la relación existente entre música y arquitectura, destacando entre ellas la gran dependencia de aspectos de la vida de Corte, como la música y liturgia, de las Etiquetas que regían la Corte de Madrid.



## **ABSTRACT**

This thesis covers the investigation work to deep in the music conception of the Royal Chapels through two centuries of history, its perception and the associated rituals.

The Thesis pursues to deep in all the aspects to relate the music and the space, even all those associated with the variety of protocols and liturgies, in special those related with the Cori spezzati of the Madrid Court and its space reference.

The work has concentrate in the reconstruction of the Royal Chapel of the Madrid Alcázar, after a thorough file investigation, considering the different phases over which the Chapel was developped.

After the investigation a new documental frame was obtained on the Alcázar Chapel, specially on the historic and graphic detail. Innovate conclusions were reached on the relationship between Music and Architecture, checking its dependence to the Labels running in the Madrid Court.

## **CRITERIOS de REDACCION y de EDICIÓN**

### **Ortográficas.**

En la transcripción de documentos originales se ha optado por no modernizar la ortografía de los mismos, manteniendo por tanto la ortografía original, Esto provoca diferencia de tratamiento lingüístico, según la antigüedad del documento transcrito, dado que algunos son originales, de los siglos estudiados y otros son copias realizadas en siglos posteriores; en cualquier caso se ha considerado pertinente no alterar la ortografía original por lo que la transcripciones se han realizado con la referencia expresa de la fuente, de esta manera se puede soslayar diferencias de interpretación en cuanto a grafismo o lingüística de las mismas

En los aspectos lingüísticos las diferencias más significativas son: la ausencia de tildes en la mayoría de los manuscritos utilizados, diferente uso de las letras ‘*b*’ y ‘*v*’ ; la ‘*g*’ y ‘*j*’ , la utilización de la ‘*h*’ y la utilización frecuente de la ‘*ç*’ así como numerosas contracciones como *SM* o similares. Todo aquello que figura entre { } es añadido por el autor como complemento a lo escrito o como duda por la veracidad del dato original.

Por otra parte los correctores ortográficos del editor de textos han intervenido en alguna ocasión a pesar de la voluntad del autor, lo que se ha intentado corregir, aunque no siempre se haya conseguido

## **Semánticas.**

Como criterio general, dado que el término Capilla hace referencia a dos estamentos diferenciados como el espacio de culto y a su vez la institución musical; se ha decidido para la redacción de esta tesis, el utilizar el criterio seguido por la clasificación del Archivo General de Palacio AGP que denomina Capilla Real al espacio, (haciendo referencia a las obras y ubicaciones dentro de ellas) frente a la Real Capilla que se refiere a la agrupación musical.

## **Imágenes.**

Dado que el formato A4 es escaso para representar algunas de las imágenes utilizadas, se ha decidido volver a reproducir las aquellas imágenes que así lo requirieran en un anexo a tamaño mayor (A3) para poder analizarlas con mayor comodidad y precisión.

## **Abreviaturas**

Las abreviaturas de los centros documentales utilizadas son

<b>AGP</b>	Archivo General del Palacio Real. Madrid
<b>AGS</b>	Archivo General de Simancas. Valladolid
<b>AHN</b>	Archivo Histórico Nacional. Madrid
<b>AHPM</b>	Archivo Histórico de Protocolos. Madrid
<b>AMAE</b>	Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid
<b>AVM</b>	Archivo de Villa. Madrid
<b>BHM</b>	Biblioteca Histórica Municipal. Madrid
<b>BN</b>	Biblioteca Nacional. Madrid
<b>BNP</b>	Bibliothèque Nationale. París

<b>BP</b>	Biblioteca del Palacio Real. Madrid
<b>BRASF</b>	Biblioteca de la Real Academia de San Fernando. Madrid
<b>BUSal</b>	Biblioteca de la Universidad de Salamanca
<b>BV</b>	Biblioteca Vaticana. Ciudad del Vaticano
<b>IVDJ</b>	Instituto Valencia de Don Juan. Madrid
<b>MMM</b>	Museo municipal. Madrid
<b>MPM</b>	Museo del Prado. Madrid
<b>RAH</b>	Real Academia de la Historia. Madrid

### **Términos musicales**

Los términos musicales que aparecen marcados con un ‘\*’ indica que se encuentran definidos en un glosario de términos al final del trabajo.

### **Fuentes escritas y Audiciones recomendadas.**

Para evitar repeticiones en el texto, cuando se sugiera la posibilidad de completar la información dada, con la revisión completa de la fuente escrita se indicará en la notas a pie de página de la siguiente manera.

<sup>1</sup>Ver F. Esc.

Igualmente cuando se sugieran audiciones sobre el texto propuesta se indicará en notas al pie de página de la siguiente manera:

<sup>1</sup>Ver Aud. R.

## **Numeración de Notas al pie y Figuras.**

Se ha optado para una mejor comprensión que la numeración, tanto de las notas al pie como de las figuras y cuadros sea de capítulo en capítulo.

**Nota del autor:** Una cuestión de principios.

Para la realización de esta investigación se han utilizado una serie de imágenes pertenecientes al Archivo General de Palacio, de las cuales se han obtenido la correspondiente reproducción así como se ha solicitado la autorización para su utilización, en los que se establece la correcta signatura de la misma con referencia expresa de la autoría y propiedad. Algunas de esas imágenes pertenecen a las Etiquetas Generales, y aparecen catalogadas como dibujos realizados por Juan Gómez de Mora, en esta investigación al aparecer dichas imágenes no figurará dicha autoría, sino que figuraran como [1651 Etiquetas Generales], ya que a lo largo de toda la tesis se plantean y resuelven serias dudas sobre dicha autoría.



# INDICE

## 1. INTRODUCCIÓN

- 1.1 **Objetivos del trabajo de investigación.** (pag. 5)
  - 1.1.1 Desglose de objetivos
  - 1.1.2 Sistemática para la consecución de los Objetivos.
    - 1.1.2.1 Proceso documental
    - 1.1.2.2 Proceso de analítico y relacional
- 1.2 **Acotación temporal de la Investigación.** (9)
- 1.3 **Ubicación geográfica. La Corte de Madrid y su ámbito de influencia.** (10)
- 1.4 **Metodología de la investigación** (12)
- 1.5 **Contexto Histórico Litúrgico** (16)

## **PARTE PRIMERA: ASPECTOS DE LA CULTURA MUSICAL Y DE PROTOCOLO EN LA CORTE DE MADRID. CONTEXTOS**

## 2 CONTEXTO MUSICAL EN LA CORTE DE MADRID SIGLOS XVI AL XVIII

- 2.1 **La música en los siglos XVI - XVIII.** (pag 27)
  - 2.1.1. La música en la sociedad
    - 2.1.1.1 Teóricos de música en los siglos XVI – XVIII
    - 2.1.1.2 Contexto musical en Madrid. Ciudad y corte.
    - 2.1.1.3 La música en Europa
    - 2.1.1.4 El oficio de músico.
  - 2.1.2 Música religiosa
    - 2.1.2.1 La música en la liturgia católica
    - 2.1.2.2 El canto llano y el órgano
    - 2.1.2.3 Polifonía.

- 2.1.3 Música civil
  - 2.1.3.1 Música para ceremonias civiles.
  - 2.1.3.2 Música para los teatros
  - 2.1.3.3 Fiestas conmemorativas reales y religiosas
  - 2.1.3.4 Música de cámara
- 2.1.4 Instrumentos. La música instrumental
  - 2.1.4.1 Instrumentos
  - 2.1.4.2 Organología
  - 2.1.4.3 Ministriles
- 2.1.5 Las agrupaciones o conjuntos
  - 2.1.5.1 Capillas de música: Capilla catedralicia.
  - 2.1.5.2 La Real Capilla de la Corte.
  - 2.1.5.3 Agrupaciones musicales civiles. Ministriles de caballeriza
  - 2.1.5.4

## **2.2 Policoralidad** (66)

- 2.2.1 Policoralidad. Definición.
- 2.2.2 La Policoralidad en Europa
  - 2.2.2.1 La policoralidad en Italia
  - 2.2.2.2 La policoralidad en las iglesias evangélicas.
- 2.2.3 Condiciones musicales y espaciales para la policoralidad.
  - 2.2.3.1 Disposición de las voces dentro de la policoralidad
  - 2.2.3.2 Antecedentes formales de la policoralidad.
    - 2.2.3.2.1 Canciones en eco melodía acompañada
    - 2.2.3.2.2 El órgano como primera manifestación policoral
- 2.2.4 España y la policoralidad. Misas, Salmos y Villancicos.
  - 2.2.4.1 Composiciones de obras policorales.
    - 2.2.4.1.1 Las Misas
    - 2.2.4.1.2 Las Misas de batalla y las Misas de difuntos
    - 2.2.4.1.3 Los Salmos
    - 2.2.4.1.4 Villancicos
  - 2.2.4.2 El estilo concertato
  - 2.2.4.3 El oratorio



2.2.5 Compositores y composiciones policorales en la Corte de Madrid

2.2.6 Muestras de la disposición espacial de diversos coros en España

**2.3 Reflexión y conclusiones en torno al contexto musical (107)**

**3 ETIQUETA, PROTOCOLO Y LITURGIA EN LA CAPILLA DEL ALCÁZAR**

**3.1 Protocolo y Etiqueta en la Corte (109)**

3.1.1 El origen de las etiquetas. El Ducado de Borgoña

3.1.2 Relación cronológica de las ordenanzas

3.1.2.1 La tradición borgoñona

3.1.2.2 La casa de Castilla

3.1.3 Las etiquetas de Felipe IV 1651

3.1.4 Relación de los actos protocolario

**3.2 Las etiquetas y la Capilla (124)**

3.2.1 Relación de las ordenanzas de la Capilla

3.2.2 Salida de Su Majestad a capilla y la orden de asientos

3.2.3 Procesión del Corpus con asistencia de SM

3.2.4 El toisón de Oro

3.2.5 Otros actos descritos en las etiquetas

3.2.6 Salida a bautismo de príncipes e ynfantes

3.2.7 Honras de Reyes

3.2.8 Salida solemne de SM en acción de gracias

**3.3 Liturgia en la Capilla Real de Madrid (151)**

3.3.1 La liturgia en el Alcázar

3.3.2 El concilio de Trento 1545-1563

3.3.3 Los Ritos Litúrgicos

3.3.3.1 El rito hispano-mozarabe

3.3.3.2 El Rito Romano

3.3.4 Lavatorio del Jueves Santo

3.3.5 La constitución de la Capilla Bulas papales.

**3.4 Reflexión y conclusiones en torno a las Etiquetas y el Protocolo (165)**

## **PARTE SEGUNDA: EL ALCÁZAR Y LA CAPILLA REAL**

### **4 LA EDIFICACIÓN: EL ALCÁZAR DE MADRID**

#### **4.1 Su historia y las obras que lo transformaron** (pag 167)

4.1.1 Carlos V y las primeras obras en el Alcázar.

4.1.2 El Alcázar de Felipe II.

4.1.3 El Alcázar en el siglo XVII

4.1.4 El período ‘francés’ del Alcázar. Siglo XVIII

#### **4.2 Los maestros mayores.** (183)

4.2.1 Alonso de Covarrubias – Luís De Vega

4.2.2 Gaspar de Vega

4.2.3 Francisco de Mora

4.2.4 Juan Gómez de Mora

4.2.5 Alonso Carbonel y otros

4.2.6 Teodoro Ardemans y Juan Román

#### **4.3 Documentación sobre el Alcázar.** (189)

4.3.1 Documentación gráfica : Planos históricos

4.3.1.1 Planta del Alcázar de Luis Vega-Covarrubias 1536-1550

4.3.1.2 Planta principal y Planta baja del Alcázar de Juan Gómez de Mora 1626

4.3.1.3 *Planta de la capilla de palacio quando Su Magd sale en publico a missa o a vísperas.* Juan Gómez de Mora {1645}

4.3.1.4 *Orthographia del Real Alcázar* de Teodoro Ardemans 1705

4.3.1.5 *Sección sur-occidental del plano del piso principal del antiguo Alcázar de Madrid con indicación de la alcoba donde murió el Rey D. Carlos II* de Teodoro Ardemans 1709

4.3.1.6 Plano de Justi 1709

4.3.1.7 Plano de Du Verger 1711 {René Carlier}

- 4.3.1.8 Plano del Parquet, 1712-1713
- 4.3.1.9 Secciones interiores.
- 4.3.1.10 Cronología de la publicación de los planos
- 4.3.2 Documentación gráfica: Las imágenes
  - 4.3.2.1 Cartográfica
    - 4.3.2.1.1 El Plano de De Witt-Marcelli
    - 4.3.2.1.2 El Plano de Teixeira
    - 4.3.2.1.3 Otros documentos cartográficos
  - 4.3.2.2 Otras imágenes; pictóricas, maquetas, grabados.
- 4.3.3 Documentación escrita
  - 4.3.3.1 Documentación administrativa
  - 4.3.3.2 Documentación literaria

#### **4.4 Comentario crítico sobre la documentación del Alcázar y Propuesta (241)**

### **5 LA REAL CAPILLA DE LA CORTE DE MADRID. LA INSTITUCIÓN MUSICAL**

#### **5.1 La Capilla de Música en la Corte del Alcázar de Madrid (pag 245)**

- 5.1.1 La Capilla de música de los Trastámara
- 5.1.2 Las Capillas de Juana I de Castilla y Felipe el Hermoso
- 5.1.3 La Capilla Real de Carlos V
- 5.1.4 La Capilla de la Reina Isabel de Portugal.
- 5.1.5 Las Capillas Reales de Felipe II
- 5.1.6 La Capilla de Felipe III
- 5.1.7 La Capilla de Felipe IV
- 5.1.8 La Capilla Real de Carlos II
- 5.1.9 Las Capillas de Felipe V.
- 5.1.10 Capillas de fundaciones reales
  - 5.1.10.1 Capilla Real del monasterio de las Descalzas Reales
  - 5.1.10.2 Monasterio de San Lorenzo del Escorial
  - 5.1.10.3 Monasterio de la Encarnación

## **5.2 Instrumentos de la Real Capilla** (267)

- 5.2.1 Los órganos de la Capilla
- 5.2.2 Los instrumentos de viento
- 5.2.3 Las cuerdas; la violería
- 5.2.4 Otros instrumentos de teclado
- 5.2.5 Campanas y otros instrumentos
- 5.2.6 Los artesanos

## **5.3 En torno a la Real Capilla de música** (280)

# **6 LA CAPILLA REAL EN EL ALCÁZAR. ESPACIO PARA LA ETIQUETA Y LA MUSICA**

## **6.1 Su configuración a lo largo de su historia** (pag 281)

- 6.1.1 La Capilla de los Trastámara.
- 6.1.2 Las reformas de Carlos V
- 6.1.3 La Capilla durante el reinado de Felipe II
- 6.1.4 La Capilla durante los reinados de Felipe III y Felipe IV
- 6.1.5 Las transformaciones de Carlos II
- 6.1.6 Felipe V y la Capilla

## **6.2 Los elementos constructivos y decorativos de la Capilla del Alcázar** (313)

- 6.2.1 Estructura y albañilería.
- 6.2.2 La azulejería
- 6.2.3 Solados
- 6.2.4 Ebanistería
- 6.2.5 Vidrieras
- 6.2.6 Rejas
- 6.2.7 Tapices y colgaduras
- 6.2.8 Los elementos decorativos y su repuesta acústica.

## **6.3 Las pinturas y obras de Arte en la Capilla Real del Alcázar.** (338)

- 6.3.1 Michel Coxcie. *Retablo de El cordero místico*
- 6.3.2 Rafael Sanzio. *Cristo Camino del Calvario*

- 6.3.3 Luca Giordano. Decoración de la Cúpula
- 6.3.4 Luca Giordano. y las pinturas junto al altar de pórfido
- 6.3.5 Tiziano. *Cristo con la Cruz*
- 6.3.6 Tiziano. *Díptico del Ecce Homo y la Dolorosa*
- 6.3.7 Velázquez. *La coronación de la Virgen*
- 6.3.8 Otras obras de la sacristía y de la Capilla

#### **6.4 Reconstitución gráfica de la Capilla Real del Alcázar.** (pag 363)

- 6.4.1 Fases del estudio planimétrico
  - 6.4.1.1 Reproducción de los planos existentes: la planimetría de la capilla a través de la historia
  - 6.4.1.2 Comparativa de planos originales
  - 6.4.1.3 Estudio métrico.
  - 6.4.1.4 Hipótesis de reconstitución.
  - 6.4.1.5 Secciones.
  - 6.4.1.6 Recreación 3D.

#### **6.5 Otros espacios para la Real Capilla.** (386)

- 6.5.1 Oratorios en el Alcázar.
  - 6.5.1.1 Los oratorios del Rey
  - 6.5.1.2 Oratorios de la Reina y de los Infantes.
  - 6.5.1.3 Oratorios de los Cortesanos.
- 6.5.2 Sacristía y Relicario

#### **6.6 . Reflexión y conclusiones en torno al espacio de la Capilla Real** (400)

## **PARTE TERCERA ARQUITECTURA Y MÚSICA: LA CAPILLA REAL Y LA REAL CAPILLA. ENCUENTROS Y CONCLUSIONES**

### **7 EL ESPACIO SONORO EN LA CORTE DE MADRID Y SU RELACIÓN CON EL ESPACIO POLICORAL**

#### **7.1 El espacio para la música en la capilla y el Alcázar (pag 402)**

7.1.1 La Capilla del Alcázar

7.1.2 La Iglesia de San Jerónimo el Real

#### **7.2 Condiciones sonoras de la Capilla (410)**

7.2.1 Aproximación acústica al funcionamiento de la Capilla

7.2.2 Nociones de Acústica

7.2.2.1 Fuentes emisoras y receptores

7.2.2.2 Ensayo acústico

#### **7.3 Otras dimensiones sonoras en la Corte**

#### **7.4 Experiencias de espacio sonoro**

### **8 CONCLUSIONES Y CONTRIBUCIONES INNOVADORAS (pag 429)**

Conclusiones

Otras conclusiones

Aportaciones documentales innovadoras

Aportaciones historiográficas

## **PARTE CUARTA FUENTES DOCUMENTALES Y ANEXOS**

### **9 FUENTES DOCUMENTALES**

(pag 443)

#### **9.1 Bibliografía**

- 9.1.1 Bibliografía relacionada sobre Arquitectura. Renacimiento y Barroco
- 9.1.2 Bibliografía sobre el Alcázar de Madrid
- 9.1.3 Bibliografía genérica sobre música
- 9.1.4 Bibliografía sobre la Real Capilla de música y la etiqueta en la Corte de Madrid
- 9.1.5 Bibliografía sobre espacio sonoro
- 9.1.6 Bibliografía general

#### **9.2 Archivos (464)**

#### **9.3 Fuentes escritas (473)**

#### **9.4 Audiciones recomendadas. (516)**

#### **9.5 Glosario de términos (517)**

### **10 ANEXOS**

Anexo 1	Las plazas y espacios públicos como lugares para las demostraciones reales.	(519)
Anexo 2	Ensayo acústico	(559)
Anexo 3	Inventario instrumentos musicales	(567)
Anexo 4	Inventario de pinturas y otras pinturas de devoción	(577)
Anexo 5	Cuadro de reyes y de Maestros mayores y otros oficios	(595)
Anexo 6	Nota sobre Medidas	(605)



# 1 INTRODUCCION

El presente trabajo de investigación se basa en el estudio de la Capilla del Real Alcázar de Madrid como espacio físico y de su evolución a lo largo de la Época Moderna, Renacimiento y Barroco, su percepción y los rituales asociados. Así como de la institución de la Real Capilla de música en la Corte de Madrid y la relación entre ambas. Interesándose en particular en las manifestaciones que aunaban los espacios cortesanos y la música, con una especial atención a la existencia del fenómeno policoral en las mismas.<sup>1</sup>

La Tesis persigue profundizar, para ello, en los aspectos concretos que han afectado a la composición musical en la Capillas Real, abarcando tanto los aspectos que relacionan la música y el espacio, como aquéllos asociados a los diferentes protocolos y a las liturgias, con especial incidencia en los espacios destinados a las representaciones.

La policoralidad, y la Capilla de Música del Alcázar, por tanto sirven de pretexto para realizar una investigación más profunda sobre el espacio de la Capilla Real del Alcázar de Madrid y su configuración a lo largo de sus tres siglos de historia, desde 1434 que fue consagrada, hasta 1734 cuando desapareció junto al incendio que asoló el Alcázar.

---

<sup>1</sup> La policoralidad fue un fenómeno musical, que surgió en Europa durante el siglo XVI, que consistía en la creación de composiciones polifónicas para dos o más coros que actuaban al unísono, alternándose o sumándose según la composición. Dichos coros se podían situar separadas en el espacio de los templos, de esta manera se conseguía un conjunto musical más expresivo e impactante para realzar las ceremonias eclesiásticas.

El Alcázar ha sido objeto de diversos estudios en las últimas décadas, realizándose monografías o artículos que han aportado un conocimiento sustantivo sobre el mismo<sup>2</sup>, la aportación que pretende hacer esta investigación, es un estudio específico novedoso de la Capilla Real<sup>3</sup> y se ha realizado un análisis en profundidad de la misma, introduciendo la música como un elemento conformador de la misma.

En la investigación, en primer lugar se ha considerado la evolución histórica de la edificación, su transformación desde la antigua alcazaba árabe por parte de los primeros reyes trastámara, hasta el definitivo palacio barroco del primer Borbón; que sucumbió en la nochebuena de 1734 en el incendio que devoró todo el Alcázar. El estudio realiza un recorrido por los reinados de los distintos monarcas que gobernaron España, desde el Alcázar y la influencia que cada uno de ellos tuvieron en la edificación y en particular en el espacio de la Capilla. Hay que destacar, entre ellos la figura de Felipe II, que fue el monarca que instaló la Corte en Madrid en 1561, lo que convirtió el Alcázar en la sede de la monarquía. Hecho este que supuso un importante espaldarazo para la edificación y para otras instituciones de la Corte, como la Capilla de música que se estudia en este trabajo..

La investigación ha tenido un especial cuidado en analizar todas las fuentes documentales que existen sobre el Alcázar, extrayendo la información sobre la Capilla, y estudiando con especial interés la documentación gráfica.

---

<sup>2</sup> Ver en la bibliografía el capítulo específico del Alcázar.

<sup>3</sup> Nota del autor: Tal y como están reseñados en las secciones y legajos del Archivo General de Palacio, consideraré a partir de ahora la *Real Capilla* como la institución musical y en cambio cuando me refiera a la *Capilla Real* me estaré refiriendo a la Capilla como espacio arquitectónico.

Por lo que se ha realizado un estudio pormenorizado de los distintos planos existentes sobre la capilla del Alcázar. Para ello se han recopilado, analizado, y relacionado todas las fuentes gráficas existentes, intentando obtener una documentación lo más pormenorizada del espacio de la capilla. Enmarcado dentro de la investigación, se han realizado los dibujos de reconstitución de la Capilla en sus distintas etapas históricas, completándose con dibujos de sección y una recreación en tres dimensiones {3D} de la misma no existentes hasta el momento, que se ha utilizado para realizar las comprobaciones acústicas de la misma.

La documentación sobre la Capilla Real se ha complementado con el análisis de todos los elementos constructivos, decorativos y significativos de la misma, teniendo en cuenta que se pretende realizar un estudio del funcionamiento acústico de la misma, por tanto ha sido preciso el conocimiento tanto de su estructura como de su configuración interna y decorativa.

Para ello ha estudiado la música que se interpretaba en el momento y se han considerado las distintas ubicaciones de los celebrantes y de los participantes pasivos en las ceremonias, para analizar la posible incidencia de policoralidad en la Corte y en la capilla.

A partir de lo especificado en el punto anterior, es donde la investigación se plantea la necesidad de ahondar en los conocimientos sobre la Real Capilla de Música. Estudiando sus integrantes, la estructura y las composiciones que realizaba, para confrontarlo con el estudio realizado del espacio de la Capilla Real. Y analizar de esta manera la adecuación de la Policoralidad al recinto sacro.

El estudio de la Real Capilla de música se ha centrado fundamentalmente en los miembros y sus composiciones, y se ha basado en la documentación de los musicólogos

que la han estudiando<sup>4</sup>, intentando que sea un complemento importante para la línea fundamental del estudio de Capilla Real.

Como complemento a la investigación, dada su relación con el tema, se han estudiado también otros espacios dentro de la Corte donde actuaban la Real Capilla, tales como otros oratorios privados dentro del Alcázar, o las procesiones que estaban íntimamente relacionadas con la corte y los monarcas.

En definitiva en esta Tesis se ha realizado un estudio sobre la interrelación de la Real Capilla de Música con los espacios donde participaba en el Alcázar de Madrid y un estudio específico del fenómeno policoral en la Capilla Real y la Real Capilla. Para ello se ha mejorado el marco documental sobre la Capilla del Alcázar de Madrid, con la que se obtendrá una documentación gráfica y escrita exhaustiva, y que no existe hasta el momento. Así como la realización de un estudio acústico del espacio de la Capilla que nos ha permitido obtener conclusiones sobre la música en el espacio sacro.

---

<sup>4</sup> Ver en la Bibliografía el apartado sobre la Música en la Real Capilla

## **1.1       Objetivos del trabajo de investigación.**

Como se ha explicado en la introducción de este trabajo el objetivo principal de esta investigación es el estudio de la policoralidad y la Arquitectura en la Capilla de Música del Alcázar y su implicación con los lugares y espacios de la Corte de Madrid.

Para la consecución de dicho fin, he considerado oportuno establecer otros objetivos que permitan enriquecer la investigación dotándola de una mayor amplitud. Partiendo que el profundizar en un concepto como la policoralidad debe estar íntimamente ligada tanto a la dualidad Arquitectura-música, como con la capilla en su doble vertiente de espacio sacro y agrupación musical.

### **1.1.1   Desglose de objetivos.**

Entre los objetivos generales, en los que la base principal es la relación Arquitectura y música y el espacio común, tendríamos

- 1       Relacionar dos de las estructuras capitales dentro de la Corte de Madrid, por un lado la Capilla, espacio sacro situado en el centro del Alcázar, y por otro la institución de la Real Capilla, uno de los seis departamentos en que se dividía la corte de los monarcas, y que agrupaba además de los presbíteros a los músicos al servicio de la monarquía.
- 2       Estudio y valoración de la práctica de la policoralidad en la Capilla del Alcázar de la Corte de Madrid. Determinación documental de la misma. Y estudio de posibles ubicaciones y respuesta acústica del espacio.

3 Valoración de la extensión de la interacción Arquitectura y música en otros ámbitos de la Corte fuera del ámbito de la capilla. Estudio de espacios sonoros en la Corte de Madrid, Oratorios, plazas, procesiones.

### **1.1.2 Sistemática para la consecución de los Objetivos.**

Estos objetivos encuadrados dentro de la metodología de la investigación he optado por organizarlos en dos apartados, por un lado aquellos que he denominado documentar-estudiar y otros analizar- relacionar. Agrupando en los primeros aquellas situaciones previas de documentación y estudio, con un carácter más objetivo y en el segundo apartado una agrupación de análisis donde se busca indagar en la relación, con un carácter más subjetivo, y buscando un análisis que acerque a la consecución de los objetivos.

#### **1.1.2.1 Proceso documental**

Sobre la Capilla del Alcázar se han considerado los siguientes apartados:

En primer lugar considerando La capilla como un espacio arquitectónico

- Se ha realizado el estudio de la Capilla en su circunstancia arquitectónica, como elemento central constructivo y vertebrador del Alcázar.
- Se ha estudiado la Evolución histórica de la Capilla, así como el proceso constructivo de la misma, incluyendo sus elementos decorativos.
- Para conocer la capilla en toda su extensión se ha realizado un estudio de las representaciones {planos} existentes de la Capilla y se ha realizado una reconstrucción de los planos de Arquitectura de la misma.

En segundo lugar, sobre la institución musical de la Real Capilla

- Se ha realizado un recorrido histórico de la Real Capilla de música
- Se ha realizado una simulación del funcionamiento acústico de la Capilla y su respuesta acústica con la policoralidad

Y por último sobre la Etiqueta y Protocolo

- Se han estudiado los usos de las etiquetas y protocolo en la Corte de Madrid y su relación con la música. Así como el valor como elemento característico en la representación del poder del monarca frente a su pueblo.
- Se analizn otros espacios de la Real Capilla de Música.
- Se han estudiado los dibujos de protocolo, correspondientes a los libros de etiquetas que complementaban la información escrita, con plantas de distribución explicativas de las distintas ubicaciones de los personajes y servicios. Estos dibujos se han realizado siguiendo el mismo formato utilizado en la época, y se ha aportado un análisis explicativo del mismo.

#### **1.1.2.2. Proceso analítico y relacional**

- Se han analizado los encuentros entre la Capilla Real {espacio} y la Real Capilla {música}. Concretándose en el análisis de la interdependencia de ambas artes valorando sí la música que se compuso y se interpretó en la Corte de Madrid, fue un elemento configurador del espacio de la Capilla. Es decir, tanto los monarcas como los maestros mayores, en las sucesivas reformas de la Capilla estaban influenciados por la música que se realizaba, y por tanto intentaron adecuar el espacio para servir mejor como escenario para dicha música. O por el contrario tenían desarrollos independientes.

- Y por otra parte en sentido inverso; se ha analizado si la estructura y configuración de la Capilla influyó para la composición de música específica para la misma. Valorando si los compositores vivieron la necesidad de crear música pensando en los espacios donde se iba a reproducir dicha música: La Capilla o los oratorios del Alcázar.
- Se ha analizado la existencia de policoralidad en la Corte de Madrid, aportando una hipótesis sobre la posible distribución y funcionamiento acústico de la capilla bajo el fenómeno policoral.
- Se ha realizado una planimetría rigurosa de la Capilla, partiendo de las fuentes documentales, existentes. Obteniendo unos planos que puedan definir la capilla en su diferente devenir histórico y plantear una hipótesis de su comportamiento acústico.
- Se han estudiado los usos protocolarios y etiquetas de la Corte y su influencia en la Arquitectura y la Música del momento.
- Se ha completado estudiando otros espacios para la Capilla de Música.



## 1.2 Acotación temporal de la investigación.

Al considerar como hilo conductor de la investigación la policoralidad en la Corte de Madrid, el período de estudio se centra fundamentalmente en la dinastía de los Austrias, desde Carlos V hasta Carlos II, prolongándose con Felipe V, hasta el fin de la vida del Alcázar.

Esta acotación temporal tiene por tanto su justificación según los apartados siguientes:

**Cronología** Se ha considerado como inicio el 1516 con el nombramiento de Carlos V como emperador, siguiendo como hecho significativo y relevante el año 1561 cuando Felipe II establece Madrid como capital de España, finalizando la investigación en 1734 cuando se produce el incendio del Alcázar y por tanto, la desaparición de este.

**Historia:** Estaría englobada toda la época de gobierno de los Habsburgo en la Corte de Madrid desde Carlos V con toda su expansión imperial, seguida por Felipe II, hasta Carlos II, prolongándose con el reinado del primer Borbón, Felipe V

**Arte:** En cuanto al arte estaríamos considerando los dos grandes movimientos artísticos de la Época Moderna como son el Renacimiento y Barroco. Con ejemplos específicos de ambos en cuanto a pintura con los Flamencos Van Eyck y su copia realizada por Coxcie del *Poliptico del cordero Místico*, como muestra renacentista y el Barroco representado por *El Pasma de Sicilia* de Rafael Sanzio.

**Arquitectura:** En cuanto a la edificación del Alcázar la acotación temporal se situaría entre 1536, cuando Carlos V encargó la primera reforma importante del Alcázar, hasta el incendio de la nochebuena de 1734 que acabó con el mismo.

**Religión:** En el mundo de la religión nos encontramos en la época convulsa de la Reforma protestante, posterior Contrarreforma y Concilio de Trento.

**Música:** La música quedaría englobada en la del Renacimiento donde destaca la música polifónica fundamentalmente cantada y ligada a la religión , hasta la música de principios del Barroco, donde se incorporan nuevas formas musicales con mayor peso de los instrumentos y de la música civil. Pudiéndose personalizar en los músicos españoles en figuras como Tomás Luís de Victoria (1548-1611) hasta Francisco Vals (1665-1747) con el que se puede considerar que acaba el fenómeno policoral.

### **1.3 Ubicación geográfica. La corte de Madrid y su ámbito de influencia.**

Para ubicar geográficamente este estudio, consideraremos la villa de Madrid y su área de influencia. La Música y Arquitectura que se hacía en la Edad Moderna dependían fundamentalmente de la Corte, de la iglesia y de los nobles que alrededor de la misma se organizaban. Si además consideramos el momento histórico a estudiar el Real Alcázar de Madrid cobrará un protagonismo central, ya que su vida se desarrolló en plenitud desde 1561 cuando Felipe II trasladó la corte a Madrid hasta 1734 que fue

destruido por el incendio, cubriendo la época en que la policoralidad tuvo su desarrollo y por tanto esta investigación se sustenta.

La vida de la Corte en Madrid se organizaba alrededor del Real Alcázar, pero teniendo vital importancia otros lugares e instituciones, por ello se considerarán otros lugares significativos de influencia en la Corte.

En primer lugar la Villa de Madrid, con sus plazas, Plaza Mayor, las calles y centros de interés como la Iglesia de Santa María de la Almudena.

Por otro lado: En cuanto a Palacios se consideraran entre otros El Palacio del Pardo, el Palacio del Buen Retiro, y Aranjuez

En cuanto a fundaciones reales los Monasterios de la Encarnación, la Descalzas, Santo Domingo, y el Monasterio de el Escorial, aunque este último con una participación bastante particular que se aleja de este estudio, como después se comprobará.

Se consideraran las Iglesias madrileñas significativas. San Gil, Santa María, Colegio imperial, San Jerónimo, San Juan, Santiago el santuario de la virgen de Atocha.

y las catedrales primadas como: Segovia Toledo, Burgos, Valladolid.

En cuanto al tema de la policoralidad deberemos tener una mención especial fuera de nuestro ámbito de actuación con Roma, Venecia y en España como después se verá con dos ejemplos concretos como Valencia y Santo Domingo de la Calzada.

## **1.4 Metodología de la investigación**

Al enunciar los objetivos, en el apartado de la sistemática para la consecución de los objetivos, ya se ha anticipado algo de la metodología y de la búsqueda documental, pero entrando específicamente en la parte metodológica de la investigación se puede considerar que este proyecto está basado en tres líneas de trabajo:

- En la investigación Documental
- En la investigación de Reconstitución
- En una investigación Empírica.

De este planteamiento metodológico se presenta al final del capítulo un esquema que se recoge en un cuadro explicativo.

### **1.4.1 Investigación Documental**

El trabajo documental engloba toda la labor de búsqueda de información, al tratarse de un investigación con un componente histórico fundamental, ha tenido un peso relevante toda la labor de archivo y bibliográfica.

En cuanto a los archivos donde se ha recopilado información se adjunta al final de la tesis un anexo, junto a la bibliografía, de estos centros documentales. El lugar con mayor documentación al respecto de la investigación, es el Palacio Real con sus dos unidades históricas; el Archivo General de Palacio AGP y la Biblioteca del mismo BP. Por lo que se ha realizado una exhaustiva labor de archivo en esos centros, que ha permitido conocer con profundidad la documentación existente *de antiguo* del Alcázar y de su capilla.

En cuanto a la documentación bibliográfica, se han trabajado con las diferentes monografías existentes del Alcázar<sup>5</sup>, así como en las numerosas referencias existentes tanto en artículos de revistas especializadas como en publicaciones más extensas. En el aspecto de la búsqueda de información se ha realizado de una manera exhaustiva aprovechando todos los recursos disponibles; fundamentalmente con estancias en los centros documentales, completándolos con rastreo virtual a través de Internet y aprovechando el sistema de préstamo interbibliotecario que me ha permitido un acceso rápido y exhaustivo a numerosa información.

En cuanto a la documentación gráfica, la labor se ha desarrollado obteniendo la información tanto de la bibliografía existente como de los archivos, estudiando las fichas en microfilm y adquiriendo las reproducciones que la investigación requerían. Es evidente que los nuevos sistemas de reproducción digital facilitan y permiten la utilización de un mayor número de imágenes que ilustran los trabajos de investigación. Por lo que en este caso se ha considerado pertinente la utilización de todo el soporte gráfico posible para ilustrar la tesis.

Toda la información obtenida, tanto escrita como gráfica ha sido ratificada siempre que ha sido posible y comprobado en los centros documentales de origen de la misma.

En cuanto a la documentación del contexto musical y la Real Capilla de música la información se ha basado tanto en fuentes bibliográficas, dada la importante documentación existente al respecto, como en el Archivo General de Palacio, donde se

---

<sup>5</sup> Como monografías completas del Alcázar se podrían destacar tres, por orden cronológico [GERARD 1984], [BARBEITO 1992] [CHECA 1994] Ver en bibliografía.

conservan numerosísimas referencias al quehacer de la Capilla de música y las etiquetas de la Corte.

#### **1.4.2 Investigación de Reconstitución (hipótesis de reconstrucción)**

La segunda parte de la metodología hace referencia a la reconstitución de la Capilla real del Alcázar, basada en la anterior línea documental de la que se ha procedido a analizar los datos obtenidos.

En el primer proceso de la investigación, se ha comprobado la precisión de los documentos planimétricos obtenidos, y la dicotomía entre la obra construida y la representación de la misma. En un primer análisis de los planos de la Capilla, se puede comprobar una gran disparidad en la precisión en los mismos, que lleva a notables dispersiones en cuanto a medidas y la existencia de diferencias en la definición de algunos elementos, toda esta situación obliga a estudiar los planos y establecer hipótesis sobre la posible disposición de la misma y realizar una nueva propuesta gráfica basada en los datos escritos y gráficos sobre la misma.

La reconstitución se ha realizado aportando planos de planta, secciones y una recreación en tres dimensiones {3D} de la misma. Teniendo en cuenta los elementos constructivos y decorativos de la misma.

#### **1.4.3 Investigación Empírica.**

Los modelos 3D por ordenador han permitido hacer comprobaciones sobre la condiciones acústicas de la Capilla Real, y valorar su funcionamiento como espacio acústico, así como la posibilidad de la adecuada utilización de la misma como espacio

para la policoralidad, para ello se ha realizado un ensayo de acondicionamiento acústico con el programa REFLEX basado en el programa comercial CADNA-A del que se adjuntan las conclusiones y en un anexo los datos más relevantes.

<b>Cuadro sobre la Metodología de la investigación</b>			
Esta investigación en cuanto a su proceso metodológico está basada en tres líneas de trabajo:			
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Investigación Documental</li> <li>- Investigación de Reconstitución</li> <li>- Investigación Empírica.</li> </ul>			
<b>Investigación DOCUMENTAL</b>		<i>Recopilación de la máxima información para el conocimiento del Alcázar y en particular la Capilla</i>	
Archivo Legajos		Relaciones, Breves Legajos, BN, ARH, BP, AS	
Planos		Libros	
Bibliográfica	Textos	Planos, Grabados, Monografías, artículos.	AGP, Publicaciones Monografías, artículos.
Imágenes		Planos, dibujos, grabados, topográficos,	Monografías, publicaciones Museo municipal,...
<b>Invest. de RECONSTITUCIÓN</b>		<i>Reconstitución de la Capilla del Alcázar</i>	
Recopilación de fuentes		Trabajo documental previo, de la investigación.	Basado en el apartado anterior
Estudio de veracidad de las mismas Comparativa		Dicotomía constructiva-representación.	Análisis de documentación
Hipótesis Comprobación de hipótesis		Hipótesis de realidad física de la capilla. Dibujo y análisis. Comprobación del parámetros.	Dibujo y trabajo infográfico
Propuesta		Propuesta de nueva planimetría de la capilla. Representación documental en plantas y secciones y un 3D	Dibujo y trabajo infográfico
<b>Investigación EMPÍRICA</b>		<i>Estudio del comportamiento acústico de la Capilla</i>	
Determinación del problema		Comportamiento acústico de la capilla, con diferentes situaciones policorales	Basandonos en los resultados de los apartados anteriores
Creación de la hipótesis		Diferente respuesta ante las distintas ubicaciones.	
Comprobación de la hipótesis		Ensayos informáticos	
Análisis de resultados			

Enrique Castaño Perea

Cuadro de metodología de investigación

Tabla 1. Cuadro de la Metodología de Investigación. (Realizado por el autor)

## **1.5 Contexto Histórico Litúrgico.**

Esta investigación como ya se ha indicado se sitúa en la época Moderna, enmarcado en la vida del Alcázar de Madrid, es decir desde finales del Siglo XVI a mediados del XVIII; Tras la época imperial y expansionista del siglo XVI bajo el reinado de Carlos V y su hijo Felipe, vino el siglo XVII donde Europa Occidental era un conglomerado de países muy convulso que se encontraban inmersos en distintos enfrentamientos, provocados por luchas de poder y de religión que desembocaron entre otras en la denominada guerra de los Treinta Años de 1618 a 1648, que marcó el devenir de Europa a partir de entonces. Las diferencias de religión existentes en el Sacro Imperio Romano Germánico, entre varios príncipes luteranos y el emperador, provocaron enfrentamientos entre diversas facciones y derivaron en la guerra donde intervinieron algunos de los países limítrofes. El conflicto se magnificó y se prolongó durante treinta años concluyendo en 1648 con el tratado de Westfalia. De estas contiendas salió un nuevo orden europeo, donde quedaron debilitados tanto el Sacro Imperio Romano Germánico, como los Habsburgo españoles, y supuso el resurgimiento de Francia como principal potencia europea, la definitiva paz entre Francia y España no se firmó hasta 1659 conocida como la paz de los Pirineos.

El reino de España geográficamente en el siglo XVII era un Estado de enormes dimensiones e intereses muy variados, tanto en Europa como el resto del mundo. Estaba integrado, en primer lugar, por los seis reinos de la Península Ibérica: Aragón. Castilla , Navarra, Valencia, Portugal, Cataluña y dos insulares como Mallorca y Cerdeña; por



otro lado estaban los tres reinos italianos de Milán , Nápoles y Sicilia y completando el conjunto del Estado se situaba las tierras de Borgoña, el Franco condado y los Países Bajos. En cuanto a las tierras de ultramar, el estado integraba posesiones por África, el Índico, el Pacífico y todas las conquistas del descubrimiento en las indias occidentales. Todo este imperio en 1602, antes de que fuese mermada por la gran peste atlántica, se cifraba en unos treinta y cinco o cuarenta millones de habitantes, de los cuales dieciséis millones serían europeos, siendo nueve millones del territorio de la península ibérica, el resto correspondería a los territorios de Flandes y los reinos de la península itálica.

Este extenso territorio estaba gobernado por un sistema absolutista, donde la figura del monarca era central, se constituía en una forma compleja donde se adelantaban formas de gobierno federal y confederal, dado la complejidad del estado. En cada territorio existían sus propias legislaciones, aduanas, autoridades particulares, régimen fiscal, organización judicial. Mientras en Madrid se situaban los órganos de Poder central, los Consejos territoriales tales como el de Castilla, Aragón, Portugal, o Indias y otras instituciones específicas del estado, como la Hacienda o el tribunal de la Inquisición. Por encima de toda esta estructura se situaba el Estado y la Monarquía, a cuyo cargo corría el gobierno de la nación y entre otras materias la política exterior.

El siglo XVII supuso para España un período de grave crisis en diversos aspectos como la política, militar, económica y social que terminó por convertir el Imperio Español en una potencia de segundo rango dentro de Europa.

Durante el reinado de Felipe III, Felipe IV y Carlos II y sus validos Lerma y Conde Duque de Olivares, se adoptaron medidas pacifistas, aunque la decisión de implicarse en la Guerra de los treinta años por parte del Conde duque de Olivares provocó como consecuencia graves derrotas militares. Situación que fue aprovechada por Francia para

ejercer una presión expansionista sobre los territorios españoles en Europa, regidos por Carlos II. Como consecuencia de esta presión, la Corona española perdió buena parte de sus posesiones, de modo que a principios del siglo XVIII el Imperio español en Europa fuera de la península, estaba prácticamente liquidado.

En política interior, la crisis no fue menos importante. Después de la expulsión de los moriscos en 1609, por parte del duque de Lerma, se arruinaron las tierras de regadío del litoral levantino, y se generalizó la corrupción administrativa. Posteriormente, la política centralista realizada durante el reinado de Felipe IV, provocó numerosas sublevaciones en diversas provincias del reino como Cataluña, Portugal, Andalucía, Nápoles y Sicilia. La rebelión catalana fue sofocada el año 1652, mientras que la sublevación portuguesa desembocó en la independencia de ese país (1668).

### **1.5.1 Sociedad, ciencia y barroco.**

El siglo diecisiete se podría definir como la época de las apariencias, Alejandro Manzini lo denominó “siglo sucio y tortuoso”. En Europa era el momento de las puntillas, los damascos, las pelucas; pero dichas prendas y fastos a la vez que engrandecían a los personajes servían para ocultar muchas miserias y la suciedad.<sup>6</sup>

Es una época de grandes contrastes, donde lo nuevo y lo viejo entran en contradicción, la libre práctica del Arte pretende hacerse un hueco frente al academicismo heredado

---

<sup>6</sup> Versalles paradigma de la riqueza y del esplendor, servía a su vez como letrina pública para algunos comportamientos indignos de algunos nobles.

del Renacimiento. La sensualidad pugna con el misticismo, la religiosidad con el laicismo.

Es en este siglo cuando se produce una fuerte pugna entre razón y religiosidad, los científicos más avanzados sufren procesos por sus ideas como Galileo, pero por otra parte la razón empieza a tener su hueco gracias a Matemáticos y filósofos, que van a impulsar el pensamiento racionalista. Todos ellos relegaron la posibilidad de un saber revelado y defendieron que la razón es la principal fuente de conocimiento humano. De este modo se sentaron las bases del racionalismo y de la ciencia moderna.

Quienes más influyeron en el pensamiento posterior fueron el físico italiano Galileo Galilei, el matemático francés René Descartes y entre otros Leibniz, Spinoza, Magallotti Newton y en particular Kepler en el nacimiento de la Ciencia Moderna.

Galileo Galilei fue uno de los fundadores del método experimental. A partir de sus observaciones, enunció las leyes de caída de los cuerpos y refrendó la teoría heliocéntrica de Copernico. Debido a sus conclusiones, Galileo fue procesado por el Santo Oficio por apoyar sus argumentos sobre el desplazamiento de la Tierra alrededor del Sol.

René Descartes<sup>7</sup> fundamentó el racionalismo filosófico y científico. Partiendo de la crítica de los sentidos como forma de conocimiento ha de fundamentarse en la intuición de principios incuestionables; desde ese momento, la razón elabora construcciones cada vez más abstractas, siguiendo un método deductivo.

---

<sup>7</sup> Descartes en 1642, publicó su *Principia Philosophae*. Leibniz estableció los principios del calculo infinitesimal en 1675 y en Newton en 1682 los de la gravitación universal.

En España, la influencia del racionalismo apenas se dejó sentir, la creencia de ser un pueblo elegido por Dios creó una impermeabilidad a muchas de las nuevas corrientes científicas y filosóficas de los países europeos. En su lugar, se registra una actitud de escepticismo hacia la naturaleza humana, escepticismo que conduce a una visión pesimista del mundo radicalmente opuesta al optimismo renacentista.<sup>8</sup>

Surge la reforma Protestante que quiso apelar a la razón, haciendo del hombre y de sus obras el eje y de su destino y de la gracia divina; sin embargo el papado, y los soberanos católicos manejarán el temor divino y las emociones para manejar al pueblo. Para ello se congrega a los ingenios más novedosos, a los arquitectos, los músicos, los pintores más audaces e inspirados para buscar impresionar al pueblo. Realizar el teatro de la forma y la apariencia, de la retórica y celebración. Es en la época barroca cuando las grandes potencias y poderes fácticos conciben la idea de la “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*)<sup>9</sup> la gran maquinaria capaz de fundir Arquitectura, pintura, escultura, música en una sola manifestación capaz de admirar, implicar y arrollar al espectador.

### **1.5.2 La religión y su influencia. Barroco e Iglesia**

La sociedad española del siglo XVII era una sociedad escindida: la nobleza y el clero conservaron tierras y privilegios, mientras que los campesinos sufrieron en todo su rigor la crisis económica. La miseria en el campo arrastró a muchos campesinos hacia las

---

<sup>8</sup> Un buen ejemplo de esta actitud lo encontramos en Baltasar Gracián, para quien las únicas armas de que se dispone para combatir el estado de crisis y ruina de la sociedad son el individualismo y la desconfianza hacia los demás.

<sup>9</sup> *Gesamtkunstwerk* concepto que comenzó en este momento con el Barroco pero que tuvo su esplendor con Richard Wagner en el XIX que es cuando se acuñó el término.

ciudades, donde esperaban mejorar su calidad de vida; pero en las ciudades se vieron abocados al ejercicio de la mendicidad cuando no directamente a la delincuencia.

Por otra parte, la jerarquía y el conservadurismo social dificultaban el paso de un estamento a otro y sólo algunos burgueses lograron acceder a la nobleza. La única posibilidad que se ofrecía al estado llano, para obtener los beneficios que la sociedad estamental concedía a los estamentos privilegiados era pasar a engrosar las filas del clero. Este hecho, unido al clima de fervor religioso, trajo como consecuencia que durante el siglo XVII se duplicara el número de eclesiásticos en España.

Frente a una Europa dividida y en guerra por la defensa del movimiento reformador, España se mantuvo fiel al catolicismo, asumiendo el papel de defensor del catolicismo y permaneciendo cerrado a cualquier influencia extranjera y reformista. Influyendo de una manera muy directa y particular en la vida cotidiana de los españoles. A los viajeros extranjeros que recorrían España les impresionaba el número de iglesias existentes y la riqueza de las mismas.<sup>10</sup>

“Las iglesias de Francia no son más que establos en comparación con las de Portugal y España, en las que hay tesoros inmensos”

La vida en España estaba tutelada por la religión; desde el bautismo la relación con la iglesia era muy estrecha, en los libros parroquiales se registraban los acontecimientos religiosos de cada uno de los fieles, bautismo, confesión, comunión, matrimonio. La

---

<sup>10</sup> Según una descripción realizada por un capuchino francés en el siglo XVII Citado por C. Gómez-Centurión en [AAVV 1999,256]

práctica de los sacramentos era frecuente, no guardar las fiestas se consideraba motivo de escándalo público y daba lugar a multas y castigos que podían llevar en caso de reincidencia a la cárcel. El cumplimiento pascual era controlado con especial celo entregando una célula a los que cumplían el precepto y se tomaban precauciones para evitar falsificaciones. En este celo cumplidor si los enfermos no se confesaban al tercer día los médicos debían dejar de atenderlos. La descripción de estas situaciones nos hace comprender que la vida diaria estaba marcada por una fuerte religiosidad que marcaba las costumbres y usos de los ciudadanos.

Efectismo, desmesura y ostentación eran algunas de las claves de la religiosidad barroca española, que concedía una gran importancia a la expresión pública. Las ceremonias de culto se complicaban y enriquecían, las celebraciones se convirtieron en magnificas demostraciones de música y liturgia que se prolongaban durante varios días. Un ejemplo paradigmático serían los grandes festejos realizados para la canonización conjunta realizada en 1622 de santa Teresa de Jesús, san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier. Toda esta magnificencia propia de un movimiento artístico como el barroco fue el caldo de cultivo que justifica el desarrollo de la música en expresiones tan espectaculares como pudo ser la Policoralidad.

La necesidad de reformar las estructuras del mundo católico fue lo que condujo a la convocatoria del Concilio de Trento y a la posterior Contrarreforma. Que surgió con la intención de adaptar la práctica religiosa a los nuevos tiempos. La traducción de este estado de cosas sobre el arte trae importantes consecuencias desde el primer momento. La Iglesia, antes que las monarquías absolutistas que ejercía un poder paralelo al Vaticano, fue la primera en comprender el poder ilimitado del arte como vehículo de propaganda y control ideológico. Por esta razón contrataba legiones de artistas,

reclutando a los mejores, pero también a otros muchos de segunda fila para aumentar los niveles de producción que satisficían las demandas de la gran base de fieles. Se exigía a todos los artistas que se alejaran de las elaboraciones sofisticadas y de los misterios teológicos, para llevar a cabo un arte sencillo, directo, fácil de leer, que cualquier fiel que se aproximara a una iglesia pudiera comprender de inmediato. Los personajes debían ser cercanos al pueblo: los santos dejaron de vestirse como cortesanos para aparecer casi como pordioseros, a gran tamaño, con rostros vulgares. El énfasis de la acción debía de colocarse sobre el dramatismo: ganar al fiel a través de la emoción fue la consigna. Las escenas se volvieron dinámicas, lejos del hieratismo intemporal de los estilos anteriores. Las composiciones se complicaron para ofrecer variedad y colorido. Las luces, los colores, las sombras se multiplicaban y ofrecían una imagen vistosa y atrayente de la religión y sus protagonistas.

En la última sesión del Concilio de Trento 1563 se definía el papel que se le asignaba a las Artes, impulsándose el Arte figurativo como apoyo para la enseñanza religiosa y la Propagación de la fe.

Todas las cosas deben estar ordenadas de tal modo que los oficios religiosos, se celebren con música o no, lleguen tranquilamente a los oídos y corazones de aquellos que las escuchen, cuando todo se ejecute con claridad y velocidad correcta. En el caso de aquellas misas que se celebren con canto y órgano, que en ellas nada profano se entremezcle, sino sólo himnos y alabanzas divinas.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Concilio de Trento, Decreto de 1562

Por otra parte en las filas protestantes, como muestra de la importancia que tenía la música habría que tener en cuenta que Lutero como músico de profesión tenía considerada la música en un segundo orden inmediatamente detrás de la teología.

### **1.5.3 El barroco al servicio de la Contrarreforma.**

La Contrarreforma surgió como respuesta de la iglesia, y en particular de la compañía de Jesús, ante el protestantismo liderado por Lutero.

En el orden artístico su forma propia de expresión fue el barroco:

“La compañía de Jesús adoptó el estilo barroco para la realización de sus obras, tanto arquitectónicas como por su relación con los grandes maestros, y aprovechó este estilo artístico para ponerlo al servicio de la Contrarreforma. Según su idea, a la humanidad había que arrancarla constantemente de la esfera de los intereses cotidianos y encaminarla a lo divino por medio de iglesias suntuosas, altares inundados de luz, imágenes de santos dorados, estatuas confesionarios y techos con perspectivas que señalaran al techo.”<sup>12</sup>

En cuanto a la decoración era de una gran expresividad acumulando oro, plata, metal, piedra tallada con gran magnificencia y riqueza.

El barroco fue la arquitectura de la Contrarreforma. Se extendió por toda Europa junto a la compañía de Jesús. Al principio era algo cauteloso y contenido,

“Con la convocatoria del concilio de Trento cesó también el liberalismo de la Iglesia con respecto al Arte. La producción artística era controlada por los teólogos, y los

---

<sup>12</sup> extraído de René Fülöp Miller *.El poder y los secretos de los jesuitas.*



pintores habían de atenerse estrictamente a las indicaciones de los consejeros espirituales. Giovanni Paolo Lomazzo, la mayor autoridad de la época en cuestiones teórico- artísticas, pide expresamente que el pintor, al representar temas religiosos, se haga aconsejar por teólogos... La Contrarreforma, que aseguró al arte en el culto la parte mayor que se puede imaginar, no quería sólo seguir fiel a la tradición cristiana d la Edad Media y del Renacimiento, para acentuar con ello su oposición al protestantismo, siendo amiga del arte cuando los herejes eran enemigos de él, sino que quería servirse del arte ante todo como arma contra las doctrinas de la herejía. El arte, gracias al Renacimiento, había ganado mucho como medio de propaganda, se hizo mucho más dúctil, soberano y útil para la finalidad de la propaganda indirecta, de manera que la contrarreforma poseía en el un instrumento de influencia desconocido para la Edad Media con tales efectos.”<sup>13</sup>

En este contexto histórico y social, dominado por las religiones y por las demostraciones de poder y de un gran esplendor en cuanto a las artes, es donde se sitúa la presente investigación para intentar conocer las relaciones de la Capilla de música con la Corte considerando el espacio físico de actuación; y la repercusión de la policoralidad y la música en la Corte de Madrid.

---

<sup>13</sup> Extraído de A.Hauser, *Historia social de la Literatura y del arte*



## **PARTE PRIMERA: ASPECTOS DE LA CULTURA MUSICAL Y DE PROTOCOLO EN LA CORTE DE MADRID. CONTEXTOS**

### **2            CONTEXTO MUSICAL EN LA CORTE DE MADRID: SIGLOS XVI AL XVIII**

Para poder realizar la investigación que estamos en curso, se debe comenzar por hacer una mínima introducción sobre el contexto musical en las que se encontraba la corte de Madrid. Para ello se darán unas claves que nos permitan conocer la música y su implicación tanto en la sociedad como en el Alcázar que los alojaba.

#### **2.1            La música en los siglos XVI al XVIII. Contexto musical**

Musicalmente, entre los siglos XVI y XVIII, nos tenemos que referir al Renacimiento y al Barroco. El Renacimiento supone la consolidación de la polifonía heredada del medioevo {ars nova} imponiéndose las composiciones a varias voces, normalmente cuatro. La mentalidad abierta que supone el Renacimiento, da lugar a una música más libre y expresiva, volviéndose más sensual y tratando temas más cercanos; el latín pierde protagonismo frente a las lenguas vernáculas, por lo que los contenidos y la misma música se hace más accesible para el público. Poco a poco se introduce la música instrumental, haciéndose arreglos para músicas vocales o algunas composiciones originales. Entre las manifestaciones renacentistas vocales estaría además de las misas,

los motetes, los villancicos, el madrigal; mientras que las primeras composiciones instrumentales se tratan de adaptaciones de música vocal, música para danzas y tientos.

Los musicólogos sitúan el Barroco musical desde el Renacimiento hasta mediados del XVIII, estableciéndolo sus referentes en las figuras de Monteverdi (1567-1643) como comienzo y acabando con la muerte de Juan Sebastián Bach en 1750, máximo exponente de esta época. Durante este período la música es más llamativa, colorista, llena de movimiento y efectos dramáticos. La característica ornamentación atribuida al Barroco de las obras plásticas tiene su paralelismo musical en líneas melódicas cargadas de notas de adorno, en elementos improvisados y en manifestaciones efectistas como la policoralidad.

La música de esta manera aporta magnificencia y lujo a las cortes europeas, contagiándose también la iglesia de este ambiente regio, haciendo una música para las celebraciones grandiosas, ornamentadas y expresivas como la música civil.

En el barroco la manifestaciones vocales se centran en la música además de en las misas, en cantatas, oratorios y en la nueva manifestación teatro-musical de la ópera, mientras que la música instrumental va tomando cada vez más protagonismo con las formas de sonata, suite y sobre todas ellas con los conciertos.

En los siglos XVII y XVIII se produce la generalización de la cultura que ha llegado hasta nuestros días. La aparición de la imprenta permitió la difusión de la música siendo frecuente la realización de colecciones y cancioneros, lo que ha permitido, que a partir de estos siglos existan numerosos documentos, especialmente partituras, que nos permitan un mayor conocimiento de las prácticas musicales de la época.

## 2.1.1 La música en la sociedad

### 2.1.1.1 Teóricos de música en los siglos XVI- XVIII

A finales del siglo XVI, con la aparición de la imprenta, en España destacaron varios teóricos de música, prolongándose durante el siglo XVII, escribiendo algunos tratados de gran influencia en tiempos posteriores.

Una de las figuras relevantes de la teoría en España fue el italiano Pedro Cerone que escribió el tratado *Melopeo y Maestro*<sup>1</sup> destacando también, Fray Pablo Nassarre que escribió *la Escuela de Música*, escrita antes de 1683 aunque publicada en 1723 y *El porque de la Música* de Andrés Lorente en 1672. Estos tratadistas situados a finales del XVII y principios del XVIII, convivieron con época donde se produjo una importante polémica en España sobre la influencia de costumbres italianizantes.

El XVII se consolida una fuerte corriente nacionalista frente a la italianización de la música. Cornetas, chirimías y sacabuches eran sustituidos por violines y oboes, la policoralidad iba desapareciendo y la música instrumental se abría paso frente a la vocal y religiosa.

En Europa, esta división venía por un lado de la mano de Francia por la parte racionalista cartesiana, donde la música estaba concebida como producto de la Razón y por otro lado de Italia donde el origen de la música debía ser el arte, y que se plasmaba en el desarrollo de la música instrumental, proporcionando el puro deleite de los sonidos.

---

<sup>1</sup> Barbieri y Menéndez Pelayo un siglo después vertieron duras críticas sobre este tratado, tachándole de *mal gusto*

En defensa de la música como expresión de la Razón Rameau, en Francia, escribió “*el tratado de la armonía reducida a sus principios naturales*” (1722) donde defendía que la música es una ciencia sometida a reglas establecidas que no se puede concebir sin las matemáticas.

En España la línea frente a la visión italiana, fue mantenida por diversos tratadistas entre ellos destacan Benito Jerónimo Feijoo que en su tratado de la *Música de los tiempos*” de 1726 hacía una dura crítica de la música que entendía como ligera que se hacía en los teatros italianos:

«Verdaderamente yo, cuando me acuerdo de la antigua seriedad española, no puedo menos de admirar que haya caído tanto que sólo gustemos de músicas de tararira. Parece que la celebrada gravedad de los españoles ya se redujo sólo a andar envarados por las calles. Los italianos nos han hecho esclavos de su gusto con la falsa lisonja de que la Música se ha adelantado mucho en este tiempo. Yo creo que lo que llaman adelantamiento es ruina.»

Francisco Vals en la introducción de su *Mapa Armónico Práctico* de 1742 defendía la misma tesis como se puede ver en el siguiente párrafo:

«Pero ni italianos ni franceses en sus composiciones eclesiásticas, y aun en muchas de romance, tiene lo que los españoles de científicas y sólidas, esto es, tomar un paso o tema, y muchas veces solo para una obra larga como una Misa, perseguirle con valentía, añadirle una y muchas diferentes intenciones, introducirla ahora un canon, fugas, trocados, jugando los bajos con los coros armónicos, unas veces imitándose unos a otros, otras remedándose acompañándoles las demás voces, dejando aquella composición perfectísima y llena con 8, 10 o 12 voces, y todas con grande artificio y gran limpieza de todo lo que prohíbe el Arte en España. Estas circunstancias no se hallan en las composiciones extranjeras, pues raras veces pasan de cuatro o cinco voces, y éstas se duplican en los que llaman ripienos que sirven como de un coro de capilla, que también se halla practicado por muchos maestros españoles porque no cuesta

trabajo, pero fáltale más armonía. Y por último lo que han procurado los autores españoles es que su música sea agradable al oído, y deleite al entendimiento del que es científico en ella.»

Ambos equipararon al estilo italiano con música para el teatro y al estilo español, derivado del francés, en música para el Templo

«Exceden los italianos a todas las Naciones en el buen gusto e idea de la música teatral, vistiendo los afectos que exprime el verso con gran propiedad, ya sea triste, alegre, serio, jocoso, airado, &c. y también en el enlace de los instrumentos con que adornan aquella composición, pero esto que para el teatro es admirable, en el Templo como se oye lo mismo, y se dijo arriba, muchas veces será impropio

Este breve repaso sobre la situación de los teóricos en la época nos sitúa en el contexto más teórico donde se desarrollaba la música policoral.

### **2.1.1.2 Contexto musical en Madrid. Ciudad y corte**

El establecimiento de la capital de España en Madrid en 1561, marcó un momento significativo en el transcurrir de la música en España.

No se ha discutido el interés de Felipe II por la Arquitectura; no hay más que comprobar el legado que dejó con el Monasterio de El Escorial. No así el que tuvo por la música, considerándole durante mucho tiempo un monarca ajeno a la misma y con poco interés por esta manifestación artística.

Su reinado estuvo marcado por la rigidez y austeridad del Concilio de Trento, lo que ha podido entenderse que la música se estancó, sin embargo las últimas investigaciones en el campo de la Musicología indican que Felipe II fue aficionado a la música y que disfrutaba de la misma, manteniendo económicamente la capilla real que heredó de su padre y manteniendo otras agrupaciones musicales.

En cuanto al gusto musical, parece que fue continuista respecto a lo heredado de su padre, prefiriendo a músicos flamencos frente a los castellanos. La música religiosa durante el Renacimiento había tenido un gran desarrollo en todos los Países Bajos, sin duda mayor que la Castellana. Por lo que parece lógico que el monarca eligiera la música y los músicos de aquella zona.

La música estaba ligada a los grupos sociales dominantes, como eran las familias reales, la iglesia y algunos nobles. El pueblo sólo participaba de la misma, cuando se celebraban ceremonias a las que podía participar, actos civiles y religiosos. En esas ocasiones la música servía para establecer un modelo de sociedad jerárquico donde se potenciaba el poder de los estamentos gobernantes y religiosos frente al pueblo.

La música a finales del reinado de Felipe II, tanto religiosa como profana, es música polifónica, es decir, a varias voces independientes todas ellas de la misma importancia. No existía diferencia estilística entre música vocal e instrumental ya que la misma composición se podía cantar o tocar, distinguiéndose sólo entre música sacra y profana. La polifonía es una composición típica del renacimiento a cuatro voces y se va introduciendo a finales del siglo la Policoralidad y el acompañamiento continuo para órgano en forma de *Basso seguente*, características de lo que se estaba desarrollando en Italia en aquel momento. Estas novedades utilizadas por la capilla que llegaron hasta interpretar con 12 voces en tres coros diferentes, no sólo se utilizaban en la música litúrgica en latín como misas, motetes y magnificats, sino también en los villancicos en castellano.



La arquitectura al igual que la música estaba regida por los mismos parámetros de magnificencia y demostración de poder frente al pueblo.

De la música elaborada de la que hoy llamamos culta, no tenía ningún interés para los cortesanos ni para el pueblo, existen testimonios de viajeros de finales del XVI que narran el desinterés social por la música instruida.<sup>2</sup>

Pedro Cerone, músico de la Real Capilla de Nápoles, que visita Madrid en 1607 nombra, en la dedicatoria que hace a Felipe III en su libro *Melopeo y el Maestro* de 1613, a Tomás Luis de Victoria, Alonso Lobo, a Mathias Romero y a los compositores Morales y Guerrero, y a los organistas Antonio Ratia y Bernardo Clavijo. También Cerone hace un comentario sobre que los nobles españoles aborrecen la música, en contraposición con lo acontecido en Italia donde los nobles se desviven por ella, indicando, que<sup>3</sup>

‘Entre tantos Condes, marqueses, duques y Príncipes como residían en Madrid, ni uno solo se interesó por la música, ni organizó academias, como en Italia, excepto D. Juan de Borja, Mayordomo de la Emperatriz doña María de Austria, la hermana de Felipe II’

Tanto Felipe III como Felipe IV, en cualquier caso, si fueron grandes aficionados a la música, aunque no siempre fueran acompañados en estas aficiones por sus cortes.

### **2.1.1.3 La música en Europa. Oratorios, Polifonía, ópera.**

Para ahondar en el origen de la policoralidad debemos conocer previamente el contexto musical que se está produciendo en Europa, que nos lleva a hacer un análisis de la

---

<sup>2</sup> [MASSÓ 1994, 367]

<sup>3</sup> [MASSÓ 1994, 370]

evolución de la polifonía en esos siglos, así como conocer las capillas catedralicias como núcleo principal del desarrollo de la música vocal de aquella época.

a. Evolución histórica de la polifonía en el siglo XVII

Los primeros decenios del siglo XVII constituyen un período de transición entre el Renacimiento y el Barroco. La música coral sufrirá importantes cambios que desembocarán en la pérdida de la hegemonía del canto coral a capella, a favor de otras formas basadas en un progresivo protagonismo de los instrumentos y del canto solista.

A pesar de que el Barroco nos ha legado un sinfín de bellísimas páginas corales, lo cierto es que desde entonces el coro pasó a ser un elemento más, integrado en el engranaje de la creación musical.

La punta de lanza de la nueva concepción musical la constituye el llamado estilo concertato italiano, que tuvo su primer ejemplo en un género de drama religioso, no litúrgico, denominado oratorio.

El oratorio era una composición en la que a unos diálogos cantados por voces solistas se les añadían partes corales. Todo ello, acompañado por un órgano y, con el tiempo, por otros instrumentos. Es la época en que aparece el basso continuo\* como apoyo armónico del canto.

El primer compositor importante de oratorios fue Ludovico Grossi da Viadana (1564-1645), en Italia. Años después, otra figura destacó en la composición de este género: el francés Marc-Antoine Charpentier (1636-1704).

Italia continuaba dominando el panorama musical europeo entre los siglos XVI y XVII y allí nació uno de los músicos más relevantes de la historia: el cremonés Claudio Monteverdi (1567-1643).

Con Monteverdi el madrigal italiano alcanzó su máximo esplendor, convirtiéndose en un género claramente artístico y expresivo de carácter civil y profano, con cierto sesgo manierista. Su ejecución es solista vocal con acompañamiento instrumental completando a las voces, con una estructura literaria de versos libres.

La colección de madrigales recogidos en nueve libros, sus composiciones religiosas y sus óperas, nos muestran a Monteverdi como un genio del drama musical. Podemos decir que resulta casi imposible interpretar a Monteverdi sin "escenificar" su música. La alegría, la tristeza, el dolor o el júbilo están claramente expresados en su música, consiguiendo siempre crear el clima deseado en cada momento.

Monteverdi es, además, el primer autor importante de óperas, composición musical que empieza a desarrollarse en esta época, teniendo su máximo esplendor en el XVIII con Mozart y XIX con Verdi, Puccini o Wagner. Monteverdi compuso diecisiete óperas, de las que sólo se conservan cinco completas y un fragmento, *il lamento d'Arianna*, de su ópera Arianna. Curiosamente, este fragmento se convirtió, tras el oportuno cambio de texto, en la obra religiosa *Il pianto della madonna*, en un momento en que se vio obligado a "sacralizar" sus obras. Sin embargo, cumpliendo sus deberes de Maestro de Capilla, Monteverdi produjo innumerables piezas religiosas con su característico estilo, tales como las *Sacrae Cantiuncula* y una de sus obras más famosas, *Vespro della Beata Vergine*.

Con Monteverdi trabajó durante algunos años el músico alemán Heinrich Schütz (1585-1672), autor de varias obras policorales.

En Inglaterra, el músico más afamado del siglo XVII y cuya obra eclipsó la de todos sus compatriotas fue Henry Purcell (1659-1695)<sup>4</sup>. Organista de la abadía de Westminster, Purcell fue un experto en componer música "de circunstancias", elaborando piezas para fiestas, conmemoraciones y otros actos celebrados en la corte inglesa. A estas composiciones las llamaba odas y en ellas ya se apuntaba el uso del coro como elemento que contribuía a dotar de grandiosidad determinados pasajes, circunstancia que más tarde se haría norma en la obra de Haendel

España, al igual que Francia, se mostraba bastante conservadora ante los nuevos modos musicales europeos. En conjunto, el siglo XVII español fue bastante parco en lo coral y, sin embargo, especialmente importante en la música para órgano. No obstante, tres autores españoles se significaron en la composición coral: el aragonés Pedro Ruimonte (1565-1627), que nos dejó un interesantísimo trabajo, publicado en Amberes en 1614, con el título *Parnaso Español de Madrigales y Villancicos a Cuatro, Cinco y Seis*; el valenciano Juan Bautista Comes (1568-1643), autor de un gran número de piezas corales religiosas para coro a capella, y el catalán Juan Pujol (1573-1626), que fue Maestro de Capilla en Barcelona, Tarragona y Zaragoza.

A pesar de la evidente conexión en la obra de estos tres grandes polifonistas con el espíritu renacentista, ya se notan las líneas innovadoras del primer barroco, rasgos que se acentuarán en la música de Joan Cererols (1618-1676), el organista Joan Cabanilles (1644-1712)<sup>5</sup> y los músicos de la capilla real de Madrid: Mateo Romero, llamado Maestro Capitán (m. en 1647), autor de un "Réquiem" para cinco coros de voces diferentes, cada uno de ellos con sus propios instrumentos, y Carlos Patiño (h. 1600).

---

<sup>4</sup> Ver Aud. Rec. [PURCELL 1997]

<sup>5</sup> Ver Aud. Rec [CABANILLES 1996]

Otro autor también importante en la composición de música religiosa, fue Juan García de Salazar (1639-1710). Siendo el autor de mayor trascendencia hasta nuestros días Tomás Luis de Victoria, del cual se debería hacer un capítulo entero sobre su obra, especialmente sobre su trascendencia como maestro de capilla del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

En este siglo queda configuradas la terminología de las tesituras vocales, con la aparición de los nombres italianos de soprano, contralto y barítono, que añadidas a las voces de tenor y bajo ya conocidas, completan el corpus tesitural que conocemos hoy día.

#### **2.1.1.4 El oficio del músico.**

Los músicos durante el Renacimiento y comienzo del Barroco, carecían de consideración social, eran considerados al mismo nivel que los criados que servían a sus señores y obtenían unas remuneraciones muy escasas, generalmente inferiores a los artesanos; lo que les suponían en ocasiones dificultades para subsistir. La mayoría de los músicos procedían de familias musicales, que al igual que los artesanos y otros oficios se transmitían de padres a hijos. El extracto social, por tanto, era de la clase baja, en ocasiones por tener buena voz también accedían cantores de las familias de artesanos o campesinos. A temprana edad los niños accedían como cantorillos en las capillas musicales donde los maestros les aleccionaban y enseñaban música que junto con el derecho de manutención y alojamiento suponían el pago de sus servicios en los celebraciones y ritos litúrgicos que exigían el canto de los mismos. Los niños que conseguían suficientemente nivel musical accedían tras oposiciones o contratos eventuales, a distintos centros musicales de la época, fundamentalmente religiosos y en

ocasiones civiles. Era frecuente el tránsito de músicos de unos centros a otros, con el afán de mejorar tanto económicamente como por el prestigio que se conseguía en los centros más ricos, normalmente relacionadas con las catedrales y la familia real. Aquellos que no conseguían centros estables de categoría podían ligarse a compañías de teatro y espectáculos, muy mal considerados en la época (en la literatura de la época las referencias a los músicos suelen ser despectivas, como personas de baja consideración social).

La creación musical correspondía al músico, pero por lo menos en los primeros años del siglo, era muy poco considerada, se consideraba que era parte de sus obligaciones; no se requería ni valoraba la originalidad en las composiciones, incluso en la música religiosa estaba muy sometidas a la liturgia por lo que todo lo que se saliera de lo establecido y conocido provocaba serio rechazo. Poco a poco debido a influencias extranjeras esta situación fue avanzando admitiéndose nuevas formas musicales.

Por comparación, la figura del arquitecto estaba más considerada por la sociedad del momento, ya que había algunas figuras de renombre que solían ser considerados artistas personales de los Monarcas. Solían tener una formación más amplia, hay que tener en cuenta que la construcción en general estaba en manos de los maestros de obra y sólo los Arquitectos se encargaban de los edificios de cierta envergadura como palacios, iglesias, monasterios.

## **2.1.2 Música religiosa.**

### **2.1.2.1 La música en la liturgia católica.**

Las catedrales hace cuatro siglos eran un hervidero de personas y de sonidos<sup>6</sup>. Las puertas de las mismas permanecían siempre abiertas, en ellas se celebraban reuniones laicas, se resguardaban de las inclemencias del tiempo, y se aprovechaba Como camino para atravesar de un barrio a otro. Dentro de ese espacio sagrado, podía oírse prácticamente sin interrupción la música procedente del coro, espacio cerrado protegido normalmente en tres de sus lados por altos muros y por una no menos importante rejería. El coro suponía el ámbito de la oración, con sus imponentes sillerías donde se situaban los canónigos, y los altos cargos eclesiásticos, (que sólo acudían en las ceremonias de excepción) y los músicos divididos entre los que cantaban el canto llano y los de polifonía. Los primeros cantaban el gregoriano en la liturgia de las horas, desde el alba, Maitines hasta la medianoche de Completas<sup>7</sup>. Debían cantar todas las horas lo que provocaba en muchos casos un desinterés que se traducía en un escaso nivel musical. Los músicos encargados de la polifonía, eran profesionales de contrastado prestigio, que debían acompañar los momentos litúrgicos significativos a lo largo del año. Estos músicos de polifonía se organizaban en las denominadas capillas de música dirigidas por el maestro de capilla, integradas por músicos cantores e instrumentistas.

A los ministriles que acompañaban el canto durante el principio del XVI, se les solía pagar por pieza interpretada, pero este sistema fue modificado en Toledo en 1531 contratándose a tres virtuosos ministriles altos (tiple, contralto y sacabuche) cada uno de

---

<sup>6</sup> [DIEGO, 2004, 6]

<sup>7</sup> El oficio divino se componía de: Maitines a las 6 de la mañana, Laudes a las 9, Prima , Tercia, Sexta, Vísperas, y Completas cada tres horas, siendo las oraciones principales las de Laudes, Vísperas y Completas. Ver capítulo de liturgia

los cuales podían elegir a su ayudante. Lo que les permitían asegurarse su participación en las celebraciones de los mejores músicos, sin correr el riesgo de que fueran contratados por otros competidores en los días señalados como el Corpus o el día de la Asunción.

En 1535 la catedral de Sevilla copió el modelo y realizó contratos a largo plazo de sus músicos. Ya que comprobaron la relación que existía en la participación de estos instrumentos con el aumento de la devoción popular se estuvo de acuerdo en que sería útil y perfectamente compatible con las Sagradas Escrituras, hacer uso de todo tipo de música instrumental en esta catedral, sobre todo por la fama, el esplendor y las grandes dimensiones de la misma [...] y además todas las catedrales de España a pesar de que quizás tengan ingresos menores, empelan constantemente la música instrumental”. Los canónigos también acordaron que, como norma, las procesiones, en el interior y exterior de la catedral, se acompasaran al sonido de los instrumentos, por cuanto dicha música” mueve a un mayor afecto y devoción e incita a las gentes a seguir a las procesiones e ir a los servicios religiosos”<sup>8</sup>

Posteriormente esta investigación analizará estas agrupaciones de una manera más extensa.

Como se puede apreciar la música juega durante el siglo XVII un papel fundamental en los templos de la Península, la estética del barroco íntimamente ligada a la Contrarreforma, implica en la Artes una apología del movimiento y de la dualidad humana y divina, de las que se derivan un contradictorio gusto por los excesos decorativos y por otra parte por lo popular. Del mismo modo, en esta época de

---

<sup>8</sup> Catedral de Sevilla Actas capitulares 1553-1554, Fol. 56 citado por [STEVENSON 1993 170]



contradicciones se necesita afianzar desde el punto de vista religioso la superioridad católica frente al protestantismo, y para ello utiliza de la música para impresionar al público, lo que genera por tanto una rivalidad entre las distintas catedrales para contratar a los mejores músicos del momento. (En los archivos catedralicios existen numerosos ejemplos de ofertas y contratos de los músicos que despuntaban en distintas facetas musicales, como refiere Samuel Rubio<sup>9</sup> del maestro Cristóbal Morales por distintas capillas.

La liturgia religiosa del momento suponía el principal motivo y financiación de la música que se hacía en España en el Siglo XVII, y así entonces, la estética musical barroca provoca que los ritos y manifestaciones religiosas se enriquezcan con nuevas técnicas innovadoras, por un lado que se potencie la expresividad de la melodía, al mismo tiempo que los instrumentos se independizan de la voz, creando los compositores de esta manera una mayor riqueza tímbrica. Por otro lado, el recurso del “eco” se convierte en uno de los favoritos de los compositores barrocos hispanos. Que será el preludio de la técnica de la policoralidad.

Estos procedimientos se aplican tanto a la polifonía en latín como a la música sacra en castellano, apareciendo un repertorio típicamente español como es el del villancico.

#### **2.1.2.2 El canto llano y el órgano.**

El Concilio de Trento, supuso un cambio importante de la concepción de la música en los ritos litúrgicos de la época, tanto en España como en Europa, estableció que la liturgia debía hacerse cantada, para un mayor acercamiento de la misma al pueblo. Los centros religioso que disponían de recursos tenían su propia capilla musical para sus

---

<sup>9</sup> [RUBIO 1983<sup>a</sup>, 141-142]

celebraciones y sino, recurrían a la contratación de músicos para la celebración de las festividades más señaladas.

El tipo de música que se hacía era el Canto llano, que correspondía a la música de diario y a los oficios divinos. Interpretado por la comunidad religiosa en los monasterios o por los capellanes y cantores en el resto de las iglesias; en las celebraciones de mayor solemnidad se utilizaba el Canto de órgano o canto polifónico, que lo interpretaban las capillas de música, en el canto de órgano se solían interpretar motetes,...villancicos.

Durante el reinado de Felipe II el repertorio habitual eran obras compositores renacentistas franco-flamencos Joaquín Des Pres y Orlando di Lasso. También de Palestrina considerado el representante musical del espíritu del Concilio de Trento. Entre los españoles Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero o Tomás Luis de Victoria.

### **2.1.3 Música civil**

La música no sólo tenía un carácter religioso sino que estaba plenamente implicada en la vida civil en manifestaciones populares y como realce de las ceremonias, y se iba introduciendo como simple entretenimiento para la corte, escapándose del cometido de esta investigación por lo que se hará una breve reseña para contextualizar la misma.

#### **2.1.3.1 Música para ceremonias civiles**

En la época que nos ocupa, los espectáculos preferidos en las ciudades era en primer lugar el teatro, siguiéndole los toros, el baile de cañas y las mascaradas<sup>10</sup>. Estos

---

<sup>10</sup> [SANZ AYAN 1989, 195]

espectáculos se realizaban para conmemorar diversas fiestas religiosas y civiles, que se celebraban tanto en la Corte como en el resto de las ciudades y pueblos de la Península.

Es de destacar los fastos que se organizaron para celebrar la venida del príncipe de Gales que venía a casarse con la hija del rey en 1623. (Que se saldó con un fracaso por prejuicios religiosos) y con la venida del Cardenal Barberini sobrino del papa Urbano VIII en 1626.<sup>11</sup>

### **2.1.3.2 Música para los teatros**

La asistencia al teatro fue la diversión por excelencia. Se representaba en ciudades, pueblos y aldeas en escenarios fijos o en improvisados al uso. En la corte entre otros lugares se representaba en el Alcázar de los Reyes, en conventos y en residencias de los nobles.

En la corte de Felipe II, consistían en representaciones teatrales con música, mascaradas y otros divertimientos celebrados en la Corte, se les denominaba indistintamente “comedia”, “máscara” o “invención”. Las representaciones en ocasiones eran de carácter privado a cargo de las meninas, aunque en las mascaradas intervenían también personas reales ocultas tras las máscaras; siempre estas representaciones eran acompañadas por una agrupación musical colaborando incluso los cantores de la Capilla Real.<sup>12</sup> Una celebración de la que queda documentación nos la describa Montserrat Sánchez

---

<sup>11</sup> Codice Barberini. En 1950 el historiador Francisco Iñiguez Álvarez descubrió este códice en la Biblioteca Vaticana donde se describía la arquitectura y las costumbres de la época. Fueron difundidas por el investigador en su libro *Casas reales y jardines de Felipe II*.

<sup>12</sup> [SISCARTPágina: 43

Una mascarada documentada que se celebró el día de reyes de 1564 consistió en unos cuadro sin

la princesa tenía una vihuela de arco con que llevaba el contrabajo y las demás ninfas tenían vihuelas de arco y de mano y clavicordio y dos arpas. Estaban por este orden: en los lados de la princesa estaba Dña María Magdalena y doña Luisa de Castro con las dos arpas; y luego, junto, estaba Laura con el clavicordio. Estaban junto a la princesa doña María Manuela y doña María de Aragón y doña Ufrasia con vihuelas de arco.

Estos espectáculos que se organizaban en palacio. En ocasiones se producían en otros lugares como el Monasterio de las Descalzas Reales donde se trasladaba las meninas para entretener a la emperatriz María de Austria

En cuanto a la representaciones en los teatros al uso, el espectáculo solía empezar al principio de la tarde (alrededor de las dos) prolongándose mientras hubiera luz natural, y consistía en diversas manifestaciones artísticas, tanto teatrales, como danzas y espectáculos musicales.

Se solía comenzar con una música de guitarras, chirimías y/o vihuelas, recitando a continuación loas, previo a las representaciones estrictamente teatrales entre acto se organizaban también danzas y danzas. Los bailes podían ser en los que un cantante o coro cantaba una letra que describía los movimientos de los bailarines u otros en los que sólo se realizaba la danza con la música. Estas danzas se denominaban danzas de cascabel distinguiéndolas de las de danza de cuenta que se realizaban en palacios.

Como se puede observar las canciones y la danza se utilizó constantemente en las obras de la época, creándose un género de canción de polifónica teatral especial denominada el *cuatro de empezar* expresión abreviada de (pieza a) cuatro (voces para) empezar (el

---

diálogos, representados unos Isabel de Valois y siete de sus damas y otros por la princesa Juana igualmente acompañada, cuyo significado debía ser acertado por el resto de los asistentes

espectáculo). De los más distinguidos autores de música teatral fueron Blas de Castro (1584-1631) Gabriel Díaz (1590-1631) y Juan Palomar.

En 1640 merced al auge de la literatura y el gusto de los ciudadanos y del rey Felipe IV se inauguró el Coliseo del Buen Retiro.

Los beneficios obtenidos de las representaciones teatrales, servían tanto en la corte como en el resto de las ciudades, para el mantenimiento de los hospitales.

La música formaba parte importante de las representaciones, cobrando cada vez mayor protagonismo llegando en 1629 *La Selva sin amor* de Lope de Vega, a interpretarse íntegramente en una versión musical. Igualmente las comedias de Calderón se interpretaban cantadas. De estas se conservan parte de las partituras del primer acto de *Celos aún del aire matan* 1660 obra de Juan Hidalgo (+ 1685). Todas estas manifestaciones músico-teatrales son el antecedente directo del género musical de la Zarzuela;<sup>13</sup>

### **2.1.3.3 Fiestas conmemorativas reales y religiosas**

Dada la concepción barroca del mundo, todas las celebraciones incluidas las consideradas profanas, tenían una trascendencia igualmente religiosa. La celebración de victorias en el campo de batalla, el nacimiento de un heredero se concebían siempre como un favor divino, trascendiendo el carácter religioso al civil. Suponían grandes celebraciones, de carácter propagandístico, en las que se trataba de demostrar el poder del Estado y de la Iglesia.

---

<sup>13</sup> Zarzuela, denominación que proviene del Palacio donde se solía representar estas obras [SÁNCHEZ SISCART 2002, 50-51,...]

Entre las específicamente religiosas, a parte del Corpus que analizaremos en otro apartado. Existían las celebraciones patronales y las de otros santos que se consideraba que concedían favores a los habitantes de la ciudad. Solían celebrarse con procesiones y romerías, con participación de los clérigos, la sociedad y amenizados por músicos y danzarines.<sup>14</sup>

Las fiestas que no tenían un origen religioso, fueron celebraciones de los reyes tales como onomásticos, matrimonios, visitas reales, celebraciones de batallas o campañas, siendo estas especialmente frecuentes durante el reinado de Felipe IV. Estas fiestas constaban de elementos lúdicos y religiosos, como procesiones, teatros, celebraciones de corridas de toros. Era frecuente que las celebraciones salieran de los teatros, montándose tablados en las zonas de mayor afluencia de público engalanando las plazas y calles e instalando arquitecturas perecederas de cartón piedra.

La música se utilizaba en las ceremonias civiles en dos tipos de actos: la heráldica y la de agrupaciones musicales, normalmente aunque no queden composiciones se sabe por las crónicas y relatos de la época que era música instrumental aunque en ocasiones participara la voz.

La música heráldica, tenía como misión anunciar o encabezar los cortejos, tanto civiles como religiosos. Se realizaba con instrumentos de viento y percusión (chirimías, sacabuches, trompetas, pífanos, tambores) interviniendo en bandos, pregones, procesiones. En la Corte, la agrupación que intervenía era los ministriles de Caballeriza.

---

<sup>14</sup> En Madrid la celebración de San Isidro se oficializó en 1622 cuando fue reconocida oficialmente por la Iglesia.

Que cuidaba en especial la imagen del rey, pretendiendo realzar su poder terrenal y su aspecto mayestático siendo la música un perfecto vehículo para el mismo.

Cuando Felipe II visitó la catedral de Sevilla, el 1 de mayo de 1570, fue recibido según las crónicas del momento por: ‘un conjunto instrumental integrado por seis chirimías y sacabuches, además de siete violas contratadas para l ocasión con grandes gastos’

#### **2.1.3.4 Música de cámara.**

Durante el reinado de Felipe II, destacó sobremanera el tañedor de tecla Antonio Cabezón que incluso acompañaba al monarca en sus viajes, por Europa. Su hijo y sucesor Hernando le sustituyó en el oficio y favor real tras su muerte en 1566. Pero lo que se entendía como músico de cámara era fundamentalmente un cantor acompañándose con un instrumento de cuerda pulsada, Felipe II en este caso no tuvo un conjunto de cámara con músicos con plaza y salarios fijos sino que utilizaba los cantores de la capilla o los músicos de la cámara de la reina, que si que poseía un conjunto de músicos fijo. Isabel de Valois tuvo al vihuelista Miguel de Fuenllana, y distintos cantores acompañados de arpa. Esta reina introdujo como novedad un grupo de seis violones italianos que se acompañaban por otros dos músicos portugueses. Es la primera vez que se introducía en España estos instrumentos y a partir de entonces todas las reinas de los sucesivos monarcas tuvieron un grupo estable de violones que servían para amenizar las veladas de danza. A la muerte de la Reina, los músicos pasaron al servicio del futuro Felipe III y de sus hermanas, pasando a denominarse Casa de las Altezas.

Con Felipe III y Felipe IV se potenciaron los grupos musicales de cámara, introduciéndose poco a poco los instrumentos más característicos de este tipo de música como los conjuntos de violones.

#### **2.1.4 La música instrumental.**

La música hasta el Ars nova había sido fundamentalmente vocal, en ocasiones se empezaron a componer obras exclusivamente instrumentales para órgano, que se utilizaban entre pasajes de la liturgia en la celebraciones, tomando como base las composiciones vocales.

El repertorio de música instrumental se ha perdido casi en su totalidad, apenas quedan, además de algunas tablaturas y recopilaciones de guitarra, y se conservan dos importantes colecciones de música para órgano: el *Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano*, llamado *Facultad orgánica* (Alcalá 1626) Francisco Correa Araujo (+ c.1663) y la obra del organista Joan Baptista Cabanilles (1644-1712).

Otra aportación para la música de la basílica de San Marcos y de sus maestros de capilla, fue la utilización sistemática de los instrumentos, ya sea en solo y en conjunto o unidos a los coros vocales<sup>15</sup>. En este último caso, la amplificación empieza también en el timbre, en el color y sus variables. No existe documentación expresa del tipo y el número de los instrumentos utilizados en el conjunto y en los coros, aunque los indicios nos indican combinaciones variadas Clarines, trombones, trompetas, fagots y violines,

---

<sup>15</sup> [GALLICO 1986, 68]



violas, violones. Un autentico enigma sigue siendo la cuestión de la música para conjunto instrumental en la España del Barroco<sup>16</sup>. En toda la documentación escrita que se conserva de la época hablan de la primacía de lo vocal sobre lo instrumental y que la música se considera una potenciación expresiva y retórica del texto. Pero también existen testimonios de la música instrumental en la corte y en los círculos de nobleza así como en las catedrales. Las mismas sinfonías o ritornelos instrumentales que introducen los villancicos desde finales del s XVII muestran el interés de los compositores por la escritura para instrumentos, así como la abundante composición para tecla, arpa y guitarra. Aunque las fuentes encontradas de todo esto son escasas y de poca relevancia. Quizás porque se utilizaba mucho la improvisación sobre temas y modelos armónicos conocidos, práctica más fácilmente ejecutable en la música instrumental que en la vocal, razón esta por la que hubiese quedado menos documentación escrita.

Sobre la vida instrumental en el Madrid del siglo XVI alrededor del Alcázar de Madrid, quedan pocos testimonios escritos al respecto, aunque si se puede deducir que existían numerosos tañedores de música pertenecientes a las Capillas reales. En estas agrupaciones para la música al aire libre, la música fuerte los instrumentos utilizados eran las chirimías, acompañadas de los fagotes renacentistas denominados en España bajoncillos, con trompetas y clarines para las calles, con tambores y timbaletas (atabales); trombones, conocidos como sacabuches (*sacque-boute*, saca- mete en francés). Muy populares en toda Europa, que fueron cayendo en desuso a mediados del siglo XVII. La flauta se utilizaba poco para doblar a las trompetas y las chirimías, porque era difícil de dominar en el registro agudo.

---

<sup>16</sup> [CARRERAS 1994,9]

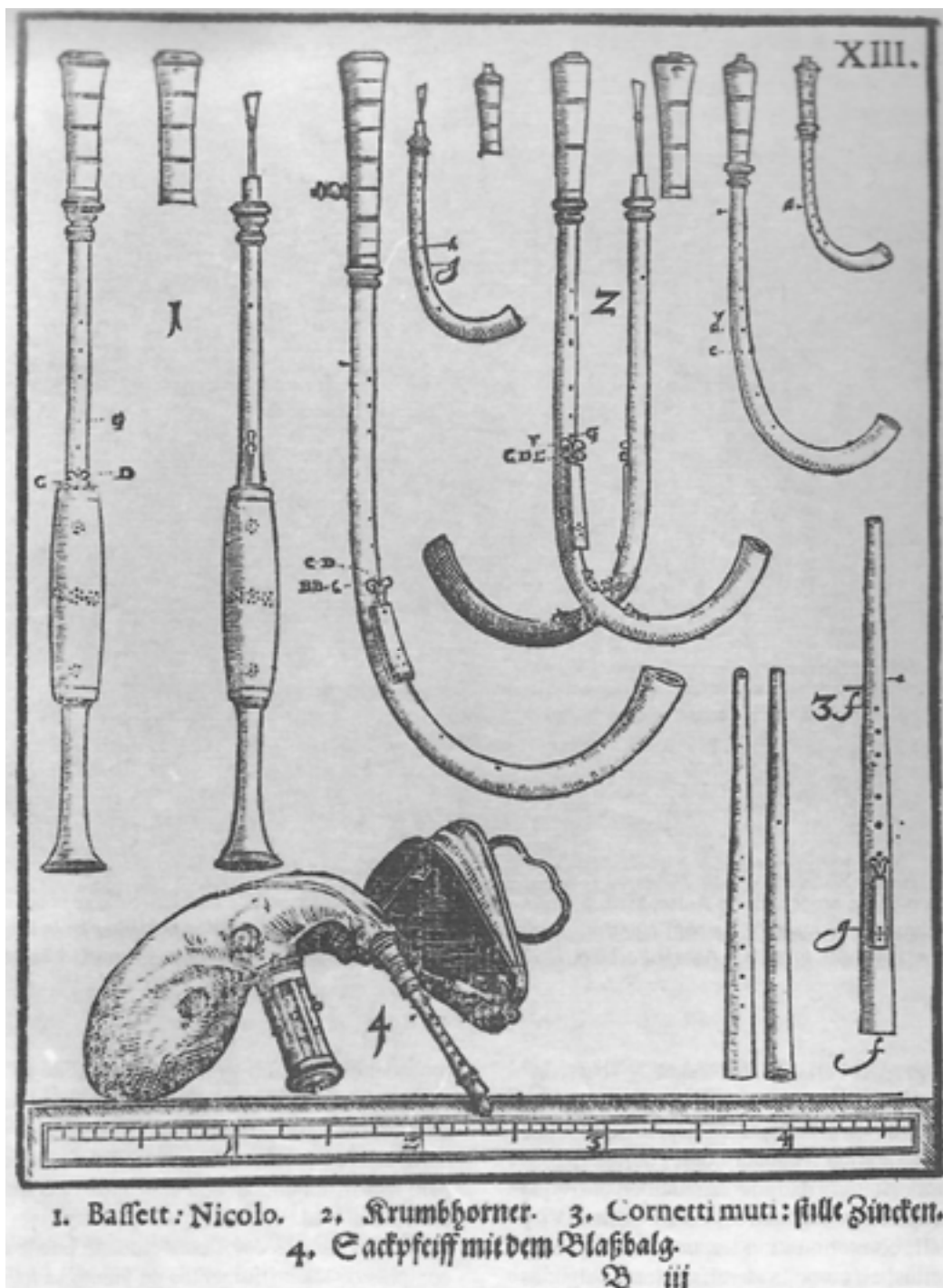


Fig. 1 Orlos y Cornetas mutas de Michael PRETORIUS, *Sintagma Musicum. De organographia. Sciagraphia*. 1620.

En la música de interior, más callada, se utilizaban las arpas y las ‘vihuelas de mano’ hasta 1600 en que dejan de usarse a favor de la guitarra, muy popular desde entonces en

todas partes. en cuanto a tañedores de tecla, generalmente tocaban los clavecines o antiguos monocordios que modernamente se han denominado clavicordios. Ya desde el reinado de Carlos V también aparecen las vihuelas de arco (las violas de brazo o de gamba). Con Felipe IV aparecen por primera vez pequeñas formaciones de violines, en ocasiones tocados por italianos de estancia en Madrid.

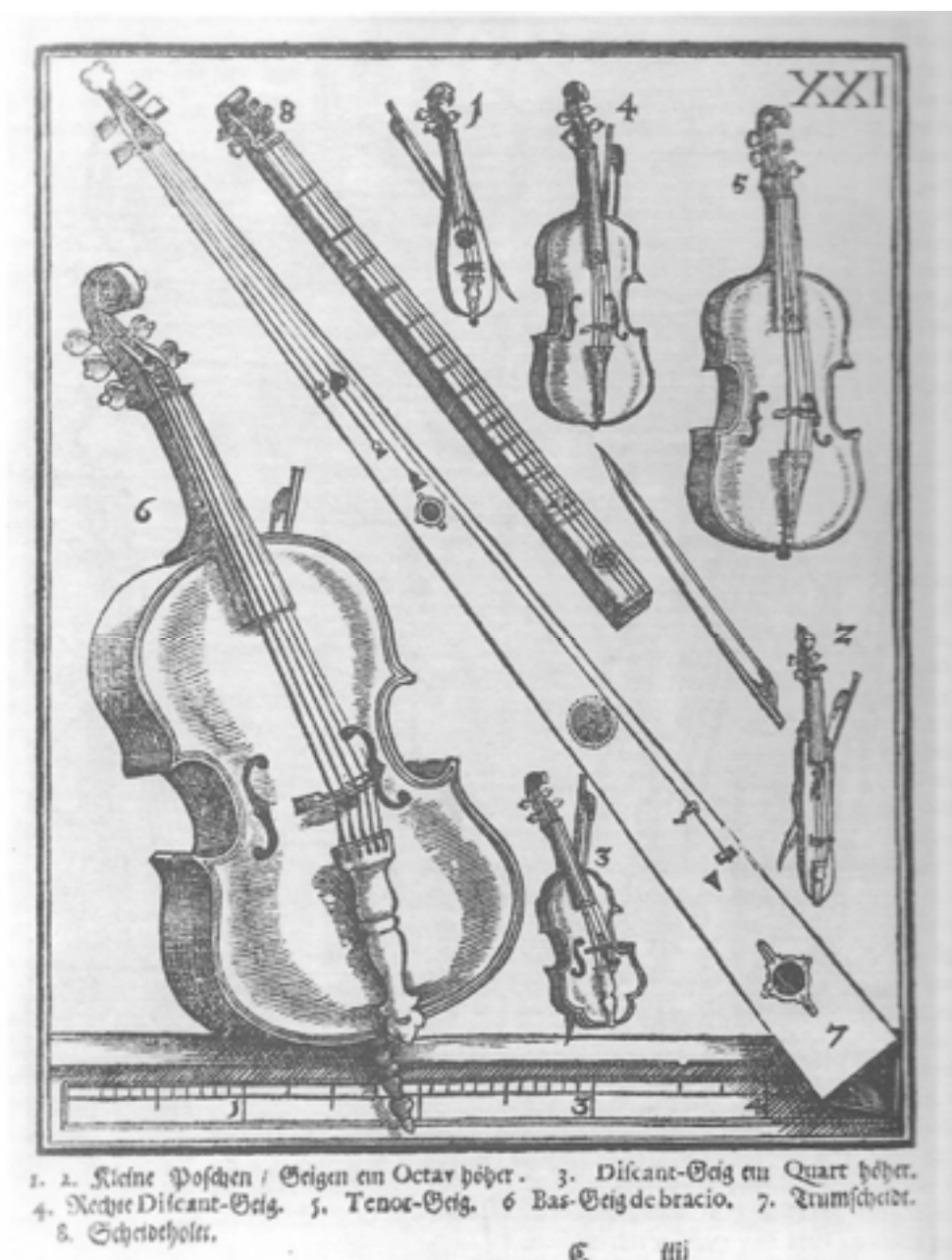


Fig. 2 Violones de Michael PRETORIUS, *Sintagma Musicum. De organographia. Sciagraphia*. 1620.

Con todo todavía la parte importante de la manifestación musical la lleva la voz humana. La fuerte religiosidad de los Austrias mantiene la preeminencia de los cantos en todas las manifestaciones. Hay niños cantores ‘los cantorcicos’ que se educan con los mayores y por los maestros de coro. Participan en casi todos los actos religiosos importantes del Real Alcázar y en la Villa de Madrid. Estos coros, formidables a veces para la época, tenían poco acompañamiento instrumental, salvo el órgano, algún arpa y bajoncillo, que permitían realizar el bajo armónico necesario para enmarcar el tono de los cantantes. Es poco probable que en medio de estos desarrollos armónicos hubiese partes solistas para los acompañantes, aunque si se cree que se realizasen improvisaciones por parte de los tañedores. La fuerza de esta música estaba en el talento de los compositores y de los cantores. Se seguía estrictamente las pautas marcadas por el Concilio de Trento en cuanto a la práctica musical religiosa, que limitaba el uso de instrumentos, excepto el órgano y el arpa.

La música que producían estas capillas, tanto reales como privadas, no se podían considerar como estruendosa, como indica Alejandro Massó<sup>17</sup>

“Para nuestro oídos modernos, una orquesta que acompañase al Santísimo durante la procesión del Corpus, o incluso ante la entrada en Madrid de un príncipe o un rey, sonarían decepcionantemente débil. Por descripciones en cuadros y por testimonios, se daba por bueno el que tres músicos (chirimía alto y tenor, y un bajoncillo acompañasen por única orquesta a toda una procesión del Corpus en 1657. En ocasiones de mucha gala se podía sumar al conjunto un violín más. Los trompeteros de Felipe II eran tan sólo seis, con tambores y atabales. El famoso cuadro de la procesión de la Ommeganck, de Denis van Alsloot, que describe una

---

<sup>17</sup> [MASSO 1994, 370]

numerosísima reunión de todos los gremios, cofradías y estamentos de Bruselas hacía 1600, nos muestra tan sólo a seis músicos en toda una enorme plaza (tres chirimías, un bajón, un cornetto alto y un sacabuche)”

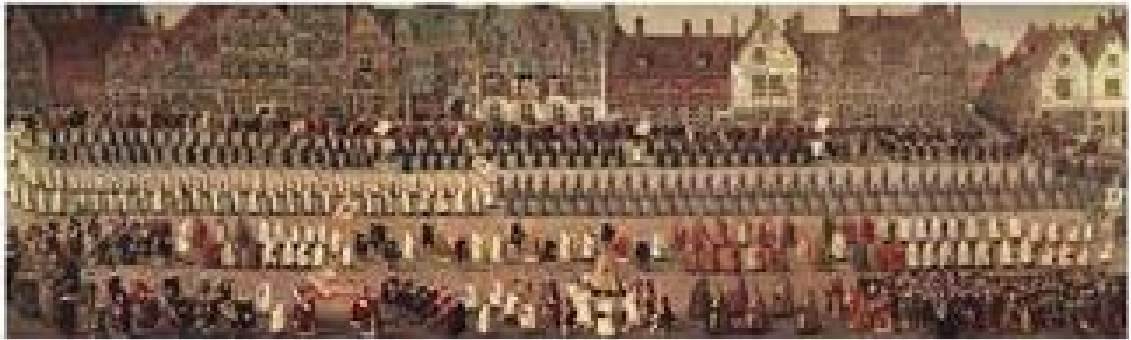


Fig. 3 Denis Van ALSLOOT 1615 *Detalle Procesión de la Ommeganck*, .Bruselas

#### **2.1.4.1 Instrumentos**

La mayoría de catedrales e iglesias colegiales españolas y portuguesas de cierta categoría tenían a su servicio un número relativamente grande de instrumentistas que participaban en la celebración musical de la liturgia: además de uno o dos organistas (y a veces arpista), había varios interpretes de flauta de pico, chirimía, sacabuche, bajón y timbales. Estos eran los instrumentos que habitualmente doblaban o sustituían a las voces en un conjunto completo en el transcurso de las ceremonias litúrgicas.

La elección de estos instrumentos, era una cuestión de sonoridad, dadas las dimensiones de las iglesias donde se tocaba. Las capillas privadas, reales, monasterios o nobleza, eran mucho más pequeñas, suficientemente grandes para acoger tan sólo al protector y a su familia, al clero oficiante y a los músicos: era por lo tanto posible escoger instrumentos más suaves y en consonancia con la formación musical de los oyentes.<sup>18</sup>

#### **2.1.4.2 Organología**

Dentro de los instrumentos utilizados en España durante el siglo XVI y XVII el de mayor implantación y trascendencia, fue sin duda el órgano. En todas las iglesias de cierta entidad existía uno o varios; para espacios más pequeños como capillas o recintos de clausura existían los más pequeños denominados realejos, que se podían transportar sobre carros para ser utilizados en los viajes y acompañando a las procesiones. Existían también otros aún más pequeños denominados ‘portativos’ que eran accionados por una sola persona, que mientras con una mano accionaba el fuelle con la otra tocaba las melodías.

La construcción de órganos fue una disciplina ubicada habitualmente en Toledo trasladándose posteriormente a Madrid para la realización de los órganos del Alcázar y del Monasterio del Escorial destacando entre los maestro organistas a Gilles Brevos que junto a sus hijos realizó dos órganos para el Alcázar.

Al poseer una iglesia o catedral dos o más órganos para acompañamiento, era frecuente que estuvieran afinados en distintos niveles. En un manuscrito de la Biblioteca Nacional

---

<sup>18</sup> [VIEIRA 1988, sp]

de Madrid <sup>19</sup>de 1587, titulado *Relación de lo que declaró Diego del Castillo se deuia,remediar en los quatro órganos de S. Lorenzo el Real establecía* que el tono de dos órganos :

“fuesen tres puntos mas baxos que los otros dos que fuesen tres puntos más bajos que los otros dos”.<sup>20</sup>

Era frecuente que en las misas de Tomás Luis de Victoria la parte de órgano fuera precedida por la advertencia *Ad quartam inferioem* sonando una cuarta inferior, para igualar la tesitura con las voces.

El órgano de la Capilla del Alcázar, fue un realejo construido por Gilles Brebos {Brevos} en 1562, traído desde Flandes para colocarlo en la capilla del Real Alcázar y montarlo junto al coro. Este instrumento se estudiará en el apartado correspondiente a los instrumentos de la Capilla.

#### **2.1.4.3 Ministriles**

Otros instrumentos utilizados en la época fueron los de viento tales como chirimías, flautas, cornetas, sacabuches y bajones. En las iglesias se utilizaban para doblar o suplir las voces en los actos polifónicos; mientras que en los actos civiles al aire libre se utilizaban como reclamo y por su gran sonoridad conseguían un efecto grandilocuente muy en el estilo que los monarcas requerían. Asimismo eran muy utilizados en las procesiones como atraer la atención de los fieles. En estas demostraciones solían estar acompañados de instrumentos de percusión (tambores, atabales). El principal

---

<sup>19</sup> BN 14025/194

<sup>20</sup> Extraído de [STEVENSON 1992, 467]

constructor de instrumentos de viento que trabajó para la capilla real fue Bartolomé de Selma.



Fig. 4 Trompetas y atabaleros de la corte de Bruselas durante las exequias del archiduque Albeto celebradas en esta ciudad en 1621 Grabado según diseño de Jacques Franquart Editado por Mr Fossard en 1691 <sup>21</sup>

En la música de cámara los instrumentos utilizados fueron los de cuerda, como el arpa, el clave, siendo la vihuela el de mayor prestigio, siendo frecuente que la aristocracia por tanto, aprendiera su utilización. La vihuela en España tuvo un desarrollo similar al que el laúd tuvo en el resto de Europa.

---

<sup>21</sup> Extraído de [ROBLEDO 2000]



Progresivamente la guitarra tomó protagonismo dejando de ser un instrumento popular para sustituir a la vihuela. Todavía estos instrumentos no tenían entidad para hacer música propia sino que se utilizaban como acompañamiento del canto.

Los instrumentos de cuerda los mantenía y construía la figura del violero, destacando en Madrid Juan de Carrión que en 1578 promovió las primeras ordenanzas del gremio.

### **2.1.5 Las agrupaciones o conjuntos**

En esta época la música se producía en conjuntos. Tanto vocales como instrumentales. Las agrupaciones más frecuentes en la música religiosa era la capilla y en la civil las caballerizas.

#### **2.1.5.1 Capillas de música. Capilla catedralicia**

Los estatutos de las catedrales detallan<sup>22</sup>, en las respectivas “Consuetas o Consetudines (normas de culto específicas de cada catedral), la actuación de las capillas de música que, como ya se ha indicado en otra parte de esta investigación, era el conjunto de músicos tanto vocales como instrumentales, que estaban al servicio de la Catedral, dependían administrativamente del cabildo, y tenían como obligación acompañar los ritos que en ella se desarrollaran, e incluso en ocasiones acompañar al titular de la catedral en sus desplazamientos temporales. Estaba formada no sólo por los músicos sino también por eclesiásticos cuyas funciones dentro del cabildo incluían las musicales. La actividad de los cantores e instrumentistas se centraba en los días festivos, y estaban obligados a solemnizar la fiesta, a impresionar a los oyentes, no sólo con la calidad del canto, sino también con el volumen sonoro, que en ningún caso debía ser inferior al que

---

<sup>22</sup> [PÉREZ PRIETO 1999, 191]

oían a diario. De aquí que la función encargada a la música de resaltar la importancia de la fiesta obligara a las autoridades de cada iglesia a ampliar el número de voces e instrumentistas de sus capillas. En ocasiones especiales se contrataba a cantores e instrumentistas de otras iglesias. Los cantores de ‘canto de órgano’ sintieron la necesidad de buscar lugares estratégicos desde donde poder demostrar que eran capaces de crear un ambiente de fiesta más impresionante, más grandiosa que lo que todas las personas empleadas en la catedral hacían los días de diario con la interpretación del canto llano. La introducción y desarrollo de los instrumentos musicales ayudará a prestigiar a las Capillas de Música porque son capaces de mejorar sus registros y, con ello, atraen al público a tomar parte en las celebraciones religiosas.

El grupo de cantores<sup>23</sup> dependía de las posibilidades económicas de cada cabildo y según la corriente imperante en cada época, la documentación existente habla en la capilla papal de diez cantores en 1394 y de veinte en 1492. Por otro lado existen cifras documentadas más altas, entre 25 y 30. La capilla de Las Descalzas Reales comenzó con únicamente cuatro cantores en 1574, elevándose en 1577 hasta doce, tres por voz.

En la jerarquía dentro de los músicos de capilla, el primer nivel correspondía al maestro de capilla, después estaban los cantores, divididos en cuatro cuerdas (tiples, contraltos, tenores y bajos) además de los niños del coro, y en algunos casos Castrados y por último estaban los Músicos de instrumentos, ministriles o instrumentistas. Completaba esta formación musical el organista, que se situaba en una tribuna reservada para el órgano, en numerosas ocasiones acompañado por el coro alto del que la tribuna adoptó su nombre.

---

<sup>23</sup> [RUBIO 1983<sup>a</sup>, 15]

Como ejemplo de dicha agrupación musical a continuación se describe la capilla de la catedral de Salamanca durante el siglo XVII y que se prolongó a principios del XVIII que tenía una capilla de música plenamente consolidada. El maestro de capilla era Tomás de Micieces "el menor" y la plantilla estaba compuesta por unos 25 miembros, entre civiles y eclesiásticos, músicos de voz y de instrumentos.

Los principales empleos en la capilla eran:

- Racioneros músicos: Eran músicos no eclesiásticos que obtenían las plazas mediante oposición, su actividad fundamental era la de formar parte de la capilla de música, principalmente, plazas de músico de voz, excepto la de primer organista y la de maestro de capilla. Tenían como obligación principal asistir y cantar en todas las horas del Oficio Divino, diurnas y nocturnas; también los domingos y días festivos o de "solemnes", y en general siempre que hubiera misa de canto de órgano, procesiones y fiestas fuera de la catedral.

- Maestro de capilla: Era un músico cuyas obligaciones, en su caso, eran componer, enseñar música y regir la capilla tanto en ensayos y funciones como en el resto de su organización interna, además de ocuparse del cuidado y formación de los niños de coro. En el caso concreto de la catedral de Salamanca esta plaza era de medio racionero, como todas las demás de música.

- Organistas: Había dos y a veces, tres. El primero ocupaba una plaza de medio racionero, el segundo podía ser un capellán o un mozo de coro y el tercero, el arpista. Sus obligaciones en cuanto a funciones eran: misas de obispo y misas y oficio de los días festivos, para el primero, y misas y oficio ordinario para los demás.

- Capellanes músicos: Sacerdote sin prebenda asistente al coro en los oficios divinos y horas canónicas. En la catedral de Salamanca había un total de 25 capellanías; de las cuales seis eran de música y las otras eran titulares de otros cometidos litúrgicos.
- Músicos asalariados: no pertenecían al cuerpo eclesiástico del cabildo catedralicio. Estaban vinculados a él por un contrato de trabajo. Los había de voz y de instrumento, estos últimos llamados también ministriles. Hay casos de un mismo empleo desempeñado por distintas generaciones de una misma familia.
- Sochantres: Director del coro en los oficios divinos, eran los encargados de regir el canto llano en el coro, entonando los salmos y las antífonas. Generalmente este puesto era de un eclesiástico
- Salmistas: también llamados salmeantes. A veces suplían al sochantre, llamándoseles por ello "ayuda de sochantre". Su oficio era "salmear", es decir, cantar los salmos a canto llano; cantaba también antífonas y calendas. Era, pues, un solista de canto llano.

Como personal auxiliar la capilla tenía los siguientes oficios.

- Mozos de coro: Personal al servicio de los eclesiásticos y de los músicos, había alrededor de veinticinco mozos en la catedral. Los había de ropa negra y roja, siendo la primera una distinción de antigüedad. No todos ellos estaban vinculados a la capilla de música, sólo los que tenían buena voz o tocaban algún instrumento. Los mozos en la capilla de Salamanca, formasen parte de la capilla o no, vivían en el seminario de Carvajal o en el del chantre Águila, en este último si eran de la diócesis e hijos de pobres o viuda pobre, o eran de fuera de la ciudad. En algunos casos residían en casa del maestro de música, quedando bajo su responsabilidad.

- Entonador de órganos: era auxiliar del organista y lo pagaba el cabildo.
- Afinador de órganos: posiblemente se contase en algunas temporadas con una persona fija y en nómina para este empleo.

Hay que mencionar también al grupo de las chirimías<sup>24</sup>, formado por los ministriles, aquellos músicos que en funciones de iglesia y otras solemnidades tocaban este instrumento de viento. En determinadas ceremonias por su importancia se constituían como un grupo aparte.

En cuanto a los cantores, la capilla musical puede decirse que estaba organizada en un conjunto susceptible de ser agrupado hasta en tres coros y con un total de alrededor de diez u once voces al menos, entre las que predominaban las de adulto de contralto y tenor, incluso en el grupo de solistas.

No olvidemos la presencia, también, de las principales voces de las vinculadas al canto llano, como eran las de sochantre, dos o tres, escalafonadas, y las de salmista, una o dos.

Los instrumentos que se empleaban en la capilla eran:

- Órgano: a principios del siglo XVIII había varios en uso en la catedral de Salamanca. Los principales eran los del coro: el Aviejo, del siglo XVI, restaurado entre 1700 y 1702, y el Anuevo, construido entre 1742 y 1745 por Pedro Chavarría (Liborna Echevarría) y costado por el obispo Sancho Granado. Había también un realejo, u órgano portátil, que se empleaba en ensayos y algunas fiestas de fuera. De los que actualmente se conservan tres y el realejo.

---

<sup>24</sup> Ver glosario de términos.

- Arpa: de 1700 a 1750 hay una plaza de arpista en la plantilla y la posibilidad de que el organista u otro músico también la tocara. Se utilizaba fundamentalmente en la interpretación de villancicos, estando ausente en los cantos de órgano.
- Clavicémbalo: el cabildo compra uno en 1718. Estaba en poder del organista que lo empleaba, al igual que el realejo, en ensayos y fiestas.
- Bajón<sup>25</sup>: está presente durante todos estos años y con dos unidades al menos. En la capilla de Salamanca se empleaba principalmente para "tocar en los cantos de órgano", siendo considerado en un documento de 1713 "como el instrumento más preciso para capilla y coro".
- Bajoncillo<sup>26</sup>: representado a lo largo del período con una unidad al menos.
- Chirimía: instrumento muy utilizado para acompañar a coros y en especial a las procesiones, dada su manejabilidad.
- Corneta: habitualmente había una o dos en la capilla hasta su desaparición en 1745 al morir Joseph Boch, el último ministril que la tocaba.
- Sacabuche<sup>27</sup>: Complemento de las chirimías en procesiones, apropiado por su sonido grave y profundo para llenar grandes espacios (sólo lo hemos encontrado como parte de la instrumentación de un salmo anónimo del año 1712).
- Violón: aparece por primera vez en la capilla en junio de 1707, de la mano del capellán de coro Gaspar Díez, y está todavía en 1750.

---

<sup>25</sup> Ídem.

<sup>26</sup> Ídem.

<sup>27</sup> Ídem.

- Contrabajo: no aparece en los documentos más que en una solicitud de un mozo de coro para que el cabildo le permita ir a Madrid a "perfeccionar el violón y aprender el contrabajo" (6- VII-1750). Sin embargo, consta en la instrumentación de una Lamentación de Juan Martín del año 1748.
- Violín: En esta capilla de Salamanca es introducido por Juan Pedro Hagelstein, flamenco y músico contratado eventualmente en julio de 1712, prestándose a enseñar su uso a mozos y capellanes del coro. En 1713 el cabildo compra dos en Madrid, y a partir de entonces habrá en la plantilla un mínimo de dos.
- Oboe: introducido también por Hagelstein en 1712. En 1714 el cabildo compra uno (junto con seis cañas), pero en los documentos sobre la plantilla no aparecerá de modo continuado hasta 1736, en que consta uno, y a partir de 1739, al menos dos.
- Flauta de pico: Se puede deducir su existencia a partir de la instrumentación de las Lamentaciones de Yanguas y Juan Martín. Creemos que en esos años estuvo representada con dos unidades en registro de contralto.
- Flauta travesera: aparece por primera vez en la instrumentación de un villancico de Juan Martín del año 1734 y creemos es la que se menciona en un documento de 1736 en manos del capellán Francisco Gómez.
- Clarín: la primera noticia que se tiene de él es a cargo de Antonio Villa del Rey, clarinero de la catedral de Valladolid, que vino a la de Salamanca a reforzar eventualmente su capilla durante las fiestas de Corpus de 1715. A esta asistencia esporádica le sucedió, con las mismas características de eventualidad, la del napolitano Vito Reubin, durante el año 1717. Después, el instrumento desapareció hasta 1740, año a partir del cual hubo de manera continua un mínimo de dos en la capilla.

- Trompa: aparece, con dos unidades, en la instrumentación de un villancico de Yanguas del año 1733. En los documentos es mencionada, en 1736, en uso del capellán Francisco Gómez. En marzo de 1740 se compran dos que son las que, como mínimo, aparecerán desde entonces en la plantilla.

- Manocordio<sup>28</sup>: tenemos una mención en las Actas Capitulares de 1719, folio 163r, de una reparación ("componer"); en el documento se le menciona como "monicordio".

- Trompeta: no aparece entre los instrumentos de la capilla en ningún momento, pero en el Libro de Cuentas de Fábrica (1711- 1738), folio 316r, aparece documentada la compra de una en 1729.

Las capillas catedralicias fueron las mayores y mejores cantera de compositores de la época, ya que aquellos cantantes de coro que poseían cualidades se les instruía en el arte de componer, y en el de interpretar los instrumentos, especialmente órgano y arpa. Y de ahí surgieron las figuras de la época como Jerónimo Carrión, Tomás Luis de Victoria.

#### **2.1.5.2 La Real Capilla de Corte.**

La Real Capilla de la corte tenía unas funciones similares a las capillas catedralicias, y se tratará en profundidad en el capítulo correspondiente.

#### **2.1.5.3 Agrupaciones musicales civiles. Ministriles de Caballerizas**

Aunque no ha quedado mucha documentación de la música de heráldica tenía importante relevancia en la época de los Austrias españoles. Se constituían en la agrupación de caballerizas.

---

<sup>28</sup> Ídem.



Felipe II tuvo dos agrupaciones de música civil para heráldica denominadas, de caballerizas. Una era de trompetas de la escuela italiana con sus correspondientes atabaleros, heredados de Carlos V, y por otro lado los tañedores de trompeta *bastarda* de la escuela española, con diferentes atabaleros que habían servido al príncipe cuando era príncipe, y que coincidieron en el encuentro de ambos monarcas en Bruselas en 1548. Completaban las agrupaciones de caballeriza los ministriles implicados en la música ceremonial y festiva de la corte. Acompañaban a estas agrupaciones los pajes que además de servir a los gentilhombres debían conocer las artes y acompañar con las danzas.

Los ministriles de Caballeriza atendían y cuidaban la presencia física y apariencia externa del rey realizando su poder terrenal y su aspecto soberano.

Tocaban instrumentos de viento y de percusión y al igual que las capillas reales en un principio se dividieron en las dos casas reales de Borgoñona y Castellana, con diferentes instrumentos, sueldos y consideración social. La casa Borgoñona tenía atabales y las trompetas denominadas de la escuela italiana poseyendo un sueldo alto, ejecutan registros agudo “de clarín” y cabalgaban junto al monarca. Los de la casa Castellana su sueldo más o menos la mitad del de sus compañeros, tocaban la trompeta de la escuela española o *bastarda*, y su misión era más de acompañamiento, publicación de bandos, para fiestas -toros y cañas- y para la entrada y salida de los monarcas de las iglesias.

En 1562 se componía de dieciséis ministriles, diez trompetas y dos atabaleros italianos, dos trompetas y cinco atabaleros españoles, y los maestros de danzar y tañer para los pajes que acompañaban con danzas las celebraciones más significativas.

## **2.2 Policoralidad**

### **2.2.1 Policoralidad. Definición**

El término policoralidad es la traducción al español de '*cori spezzati*' del italiano. Aunque el *spezzati de Cori* era un tipo específico de música policoral, que se caracterizaba por la igualdad y la naturaleza conversacional de los conjuntos separados, se adoptó dicho nombre para definir el estilo.

Como su etimología indica, Policoralidad es la utilización de varios coros (2, 3 y 4 coros) con intención de crear mayor sonoridad y espacialidad en los oficios religiosos del barroco. Dichos coros actuaban como contrapunto de unos y otros, creando diálogo entre los mismos, distinguiendo de la organización normal de las cuatro voces de un coro (CATB; Cantus Altus, Tenor y Bassus). En este caso los coros tienen autonomía propia generalmente con sus cuatro voces y por lo menos con un instrumento de acompañamiento ya sea un órgano, un arpa o un conjunto completo.

Posteriormente evoluciones posteriores de la Policoralidad, no siempre tenían que actuar las cuatro voces de cada coro. Pudiéndose dar múltiples combinaciones, podían cantar una o dos voces de un coro frente a las cuatro de otro; o en una obra escrita a nueve voces, se organizaban según evolucionase la obra de varias formas, como por ejemplo:

- 1) un tiple solista frente a dos coros a 4 voces mixtas,
- 2) en tres coros, a tres voces distintas cada coro y
- 3) en tres coros, compuestos por un número desigual de voces: dos en el primero, tres en el segundo y cuatro en el tercero.

Las posibilidades de agrupación fueron numerosas. Es más, parece ser que los compositores pretenden dotar a cada coro de una personalidad propia de acuerdo con el pasaje de la obra interpretada y con el número de voces de que constaba cada coro.

La policoralidad fue una técnica de composición, usada especialmente durante el siglo XVII, en la que se busca el contraste sonoro entre grupos de voces, con la particularidad de que se colocaban las agrupaciones o coros en lugares separados dentro del mismo recinto. Se subrayan las características específicas de cada una de las agrupaciones a través del ritmo, de la textura contrapuntística o acordal, de la dificultad de interpretación, del timbre de cada coro para resaltar más la pluralidad de cada uno de los intérpretes que toma parte en el conjunto que resulta del empleo de masas sonoras tan diferenciadas entre sí. La disposición espacial de cada uno de los coros puede potenciar el efecto ambiental que se busca: impresionar, conmover, transmitir los afectos del texto ante el público expectante, dispuesto a ser emocionado por estas manifestaciones grandiosas, cuidadosamente programadas en las amplias naves de las gigantescas construcciones del Barroco. La policoralidad es la traducción sonora del ideal barroco del contrastante continuo. Podríamos afirmar que las obras policorales pretenden transcribir los volúmenes de la arquitectura barroca a los parámetros de la música.

Durante los siglos XVII y XVIII se utilizará la técnica de la policoralidad para potenciar los efectos de claroscuro en la expresión musical y en los diálogos de los coros; a través de ella, se intentará traducir musicalmente los afectos y el contenido del texto literario. La policoralidad ayudará a profundizar en el principio barroco de la fragmentación tanto del texto como de la melodía.

Para ilustrar la disposición espacial de esta técnica presento dos cuadros significativos: por un lado el cuadro de Hans Meilich, *La capilla de la Corte de Baviera bajo Orlando*

*Di Lasso* (1570) donde se puede observar la composición típica de cantantes e instrumentistas



Fig. 5 HANS MEILICH, (1570) *La capilla de la Corte de Baviera bajo Orlando Di Lasso*

En el mismo aparece Orlando di Lasso sentado en la espineta, junto a él en el centro aparecen tres niños cantores que participaban en las partes de soprano; y alrededor de ellos se sitúan los músicos y los cantantes. Este esquema sirve de ejemplo de cómo se disponían los diferentes conjuntos de coros e instrumentos; en este caso hace referencia a música de cámara pero de igual forma era en las catedrales, organizándose alrededor de un órgano, un arpa, o acompañados de instrumentos de viento.

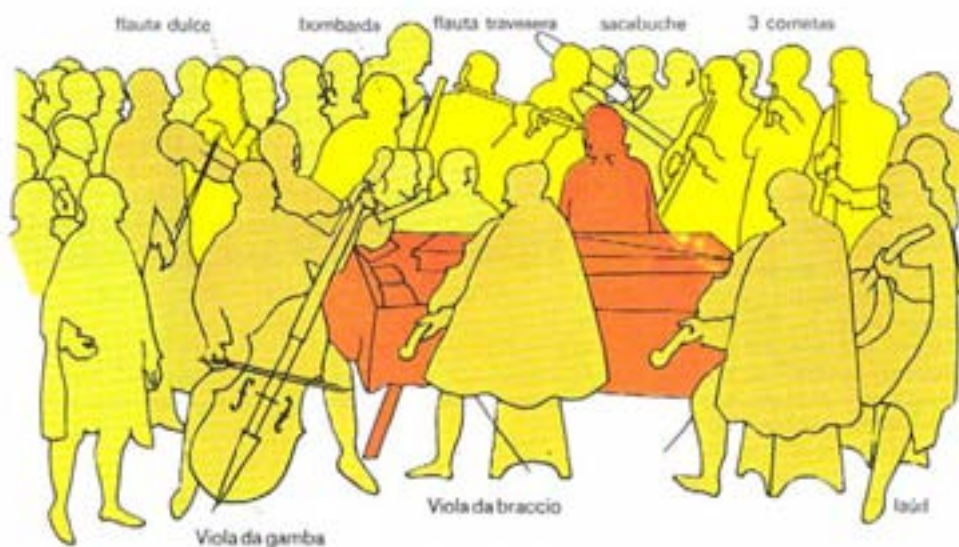


Fig. 6 HANS MEILICH, (1570) Detalle *La capilla de la Corte de Baviera bajo Orlando Di Lasso*

El segundo ejemplo sería el cuadro *Adoración de la Sagrada Forma* de Claudio Coello (Monasterio del Escorial) del que como se puede ver en la figura, representa a Carlos II junto con un órgano realejo rodeado por un pequeño coro compuesto por un niño y los clérigos cantantes e instrumentistas a su alrededor. Este cuadro nos permite conocer como se organizaban estas agrupaciones musicales alrededor de los instrumentos musicales, distribuyéndose por el templo.





Fig. 7 CLAUDIO COELLO 1685 *Adoración de la Sagrada Forma*. Monasterio de El Escorial.

## **2.2.2 Policoralidad en Europa**

La creación musical y artística de esta época lleva la impronta de la guerra de los Cien Días, de las guerras de religión, la Reforma, Contrarreforma y el Concilio de Trento. Para entender la policoralidad se debe considerar el contexto europeo en el que se desarrolló. Por tanto el análisis debe empezar en Italia e incluso en Alemania, para posteriormente analizar su desarrollo en España.

Aunque se podría pensar que la técnica de la policoralidad está ligada al mundo católico, hay que significar que también dentro de la confesión evangélica se componen obras corales de acuerdo con las técnicas de la policoralidad.

### **2.2.2.1 La policoralidad en Italia**

En Venecia con la llegada de Adrián Willaert (1490- 1562) sucesor de Petrus de Fossis como maestro de capilla de San Marcos, se crea una escuela de música y polifonía con cierta relevancia para el resto de Europa. Para muchos musicólogos es la cuna de la Policoralidad, aunque existieran antecedentes, es en esta época en Venecia donde se documenta el estilo Policoral como un concepto propio. Aunque se conocen ejemplos en los que ya se repartían los cantores en semicoros dialogantes, en compositores como Ockeghem y Josquim.<sup>29</sup>

Fray Rufino Bartolucci de Asís, escribió salmos a ocho voces a “*cori spezzati*” para la basílica del santo de Padua, de donde era maestro de capilla. En San Marcos, donde el método se ensalza, se refuerza por la existencia de dos cantantes enfrentados y por la variedad de los órganos (órgano grande, fijo, con más registros para la ejecución de los

---

<sup>29</sup> [GALLICO 1986, 67]

solos, o *alternatim*; móvil en la zona del coro cerca de los cantores; portátil, fácilmente transportable).

En la basílica Veneciana se consiguió una gran brillantez fónica y colorista gracias a la variada ocupación del espacio por parte de los *coros spezzati* aprovechando la existencia de dos órganos en la tribuna a ambos lados de la nave central, se disponían los coros en las cantorías, separados entre sí, y acompañados por conjuntos instrumentales, en la que los dos coros dialogaban, creando composiciones colorísticas y resonantes.

En el hospital de los *Incurabili*, de Venecia, proyectado por Sansovino en 1565, se interpretaba la música sacra como uno de sus rasgos distintivos, para lo cual poseía un coro de chicas huérfanas, (novedad en la época). La iglesia era de planta oval y disponía de tres galerías de canto: una a cada lado de la nave y otra encima de la entrada, enfrente al altar. Las galerías eran balcones independientes que se accedían desde el orfanato para mantener la privacidad de las niñas y se cerraban con celosías.

Según cuenta Howard <sup>30</sup>

‘el promotor del esquema, Antonio Zantini, era un músico entusiasta y presumiblemente discutía las propiedades musicales con el arquitecto. No solo del techo plano era ideal para la proyección del sonido, vibrando como la caja de resonancia de un instrumento, sino de las tres galerías de canto separadas daban un maravilloso campo por el uso de coros divididos. Los desarrollos musicales le deben más a los *Incurabili* que a S. Francisco Della Vigna.

Adrian Willaert (1490-1562) en San Marcos experimentó la efectividad de los coros *spezzati*, situándolos en diferentes puntos de las galerías elevadas de la basílica que se replicaban. Eludiendo cambios repentinos de modo y armonía, Willaert mostró como

---

<sup>30</sup> HOWARD D. *Jacopo Sansovino, Architecture and Patronage in Renaissance Venice*. Yale University Press. Londres 1987{1975} citado por [SENDRA y NAVARRO 1996]



reducir la disonancia causada por los retardos de tiempos y los ecos entre los diferentes cantores’

Andrea Gabrieli (1515-1568) añadió al uso de coros divididos la utilización de instrumentos en la música religiosa, desarrollando el denominado estilo concertado. En concreto además de dos órganos, Gabrieli utilizaba cornetas, trombones y violines en las composiciones en la basílica de San Marcos. El efecto era grandioso Howard<sup>31</sup> lo relata como

‘era uno de los pasatiempos favoritos de la nobleza veneciana, ir a oír cantar misas, bien en la basílica o en uno de los cuatro hospitales de la ciudad (Incurabili)

Los maestros de capilla de San Marcos en esta época fueron: Willaert (1527), Rore (1563), Zarlino(1565), Baldissera Donato (1590), Giovanni Croce (1603), Giulio Cesar Martinenego (1609), Claudio Monteverdi (1613).

Los organistas: J. Buus (desde 1540), A. Padovano (1552), C. Merulo (1557), A.Gabrieli (1566), G.Gabrieli (1548), Giuseppe Guami(1558).

En el año 1628, se inauguró la Catedral de Salzburgo (Austria) con el estreno de una misa policoral, escrita por el romano Orazio Benevoli (1605-1672). La partitura tiene un número elevado de pentagramas (53) que contienen las siguientes partes: dos coros a 8 voces con solistas, un grupo orquestal y los instrumentos necesarios para realizar el bajo continuo de cada uno de los coros, así como un tercer bajo continuo general. Este mismo compositor, en la década de 1640, compuso obras policorales a 12, 16, 24 y 48

---

<sup>31</sup> [Ibidem ]

voces para la Basílica de San Pedro en Roma. En esta última etapa se trataba de música religiosa para 4, 5, 6, 8 y hasta 12 coros, que se colocaban en lugares separados y distantes entre sí, dentro de la gran Basílica de San Pedro. Las dimensiones colosales de este templo, centro del mundo católico, acogía dentro de sus naves una música vocal-instrumental pensada para reforzar la idea de grandiosidad en aquellas personas que asistieran en Roma a las celebraciones religiosas. Los oyentes se sentían envueltos por una música que procedía de todas las direcciones y que los introducía dentro de un ambiente festivo, grandioso, espectacular. De esta manera, la música religiosa se unía a la ‘gran fiesta barroca’ para demostrar el poder del papado, ostentar ante el mundo la grandiosidad del culto católico e impresionar a todos los asistentes para que fueran contando a sus lugares de origen lo que en la Ciudad Eterna habían visto y oído. La jerarquía católica, con el Sumo Pontífice a la cabeza, tiene una estructura piramidal. El Papa, representante de Cristo en la tierra y sucesor de San Pedro, nombra a todos los obispos, arzobispos y cardenales del orbe católico. La conexión estable y duradera de Roma con cada una de las iglesias locales, diseminadas por todo el mundo, se intensifica a través de la llamada *visita ad limina*. Los obispos diocesanos, desde hace siglos, tienen la obligación de ir a ver al sucesor de Pedro, cada cinco años. En estas visitas, los obispos, acompañados por algunos clérigos de sus diócesis, mantienen contactos con la Curia romana. La estancia periódica en Roma de obispos provenientes de todo el mundo católico tiene su importancia para los asuntos de la Iglesia, pero también en el campo artístico. Es un hecho que no se ha tenido en cuenta al analizar el influjo de la ciudad de Roma y del Papado en el desarrollo de todas las artes en el mundo occidental. Todo lo que se hace en Roma: celebraciones religiosas, festejos populares, cortejos papales, nuevas construcciones, nuevas manifestaciones artísticas, en una palabra, toda la vida cultural romana produce un gran impacto en los obispos que

acuden a la Ciudad Eterna. La Corte Papal sigue ejerciendo una función modélica en todas sus manifestaciones. Los grandiosos cultos celebrados en la Basílica de San Pedro se tomarán como referencia para las Catedrales y Cortes nobiliarias del Antiguo Régimen. La afluencia periódica y constante de todos los obispos del mundo católico a la Corte Pontificia -obligados por la *visita ad limina*- ha ejercido la función de puente y de proyección artística de todo lo que en Roma se hacía. A través de estos viajeros, todas las ciudades del mundo católico recibían una información de primera mano de las últimas novedades en el arte y, por supuesto, también de la música y de las capillas musicales que en Roma actuaban y por tanto era el camino que llevó la policoralidad por el mundo.

Era frecuente el que los músicos de distintas partes del mundo y en especial de España fueran a Roma tanto con sus Obispos a la *visita ad limina* o para pertenecer al coro papal. Se sabe que los papas de siglo XVI reclutaban cantores extranjeros para su coro personal, como fue el caso del español Cristóbal Morales <sup>32</sup>para ello enviaban mensajeros o a través de sus nuncios daban instrucciones para que eligieran los mejores cantores a los que se les pagaba los gastos de viaje a Roma para examinarlos. Los archivos de la Capilla Sixtina reflejan que durante estos siglos el coro papal estuvo formado por grupos de cantores de diversos países, destacando los de Francia, España e Italia.

En ocasiones los músicos acompañaban al Papa y a los reyes en sus viajes como refleja Samuel Rubio<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> [RUBIO 1983<sup>a</sup>,141]

<sup>33</sup> [RUBIO 1983<sup>a</sup>,15]

“De 14 cantores adultos, tres niños tiples y dos organistas, Antonio y Juan Cabezón, constaba la capilla que acompañó a Felipe II por Italia, Alemania y Países Bajos en el viaje de 1548”,

este hecho les que les permitía conocer las formas musicales de otras ciudades, así como transmitir la forma que en Roma se estaban haciendo composiciones y otros elementos. Asimismo los cantores franceses y españoles del Papa tenían derecho a un permiso pagado de 10 meses en sus países de origen que se les otorgaba cada cinco años. Facilitando las transmisiones de las distintas formas artísticas por todo el mundo católico.

### **2.2.2.2 La policoralidad en las iglesias protestantes**

La policoralidad es una técnica de composición y, como tal, nada tiene que ver con las ideas religiosas de cada momento. Existen coros policorales tanto entre los católicos como entre los protestantes. No se puede reducir únicamente el estudio sobre la policoralidad a los países que integraban la llamada *España Imperial*. La monarquía española durante los siglos XVII y XVIII fue confesional y, por lo tanto, el catolicismo fue la única religión de la Corona. Para poder tener una visión de conjunto más completa, se debe ampliar horizontes por lo que conviene saber como se desarrollaba la música religiosa en otros países europeos, especialmente en los que pertenecían a la confesión evangélica. Destacando en estos países dos compositores, Heinrich Schütz<sup>34</sup> y Johann Sebastian Bach.

El primer compositor alemán con prestigio internacional fue Heinrich Schütz, (1585-1672). Mantuvo estrecha conexión con maestros italianos, especialmente con Giovanni Gabrieli (1557-1612) y Claudio Monteverdi (1567-1643), pasó temporadas en Venecia,

---

<sup>34</sup> {SCHÜTZ, 1986} Audición recomendada

fue maestro de Capilla de la Corte de Dresde, en Alemania. Schütz encarna en el siglo XVII el espíritu de la Reforma de Lutero con el texto *La Palabra inspirad'* y, a través de él, se lleva a cabo una auténtica predicación.

Se dan ciertas analogías entre Schütz y algunos músicos españoles del seiscientos. Demuestra un gusto especial por las sonoridades, más que por la elaboración temática. Utiliza, a mediados del siglo, anacrónicamente, la forma motete en diferentes obras tardías, obras que se han interpretado hasta el siglo XVIII. Siente una inclinación especial por la música religiosa: a todas sus obras pertenecientes a este género les da un número de *opus*, cosa que no hace con sus obras de temática profana. Su amplia producción musical es exclusivamente vocal, no tiene obras estrictamente instrumentales ni tampoco escribe para órgano solo. Schütz permaneció 150 años olvidado, hasta que Winterfeld (1784-1852) comenzara la investigación sobre Gabrieli y, sin buscarlo, se encontrara con la enorme producción de Heinrich Schütz.

En la zona franco-valona destacó Orlando Di Lasso compositor y cantor que trabajó de maestro de capilla en Roma y tuvo mucho contacto con los Gabrieli.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) tiene también una amplia producción de obras policorales, especialmente motetes. Entre ellas destaca la bien conocida Pasión según San Mateo, pensada para doble coro de cuatro voces, doble orquesta y continuo. Un fragmento característico de esto es el primer número de la *Matheus Pasión*,<sup>35</sup> en el que toman parte dos coros de cuatro voces cada uno que cantan *Kommt ihr Töchter, helft mir klagen* y, además, un coro de niños que interpreta el coral *O Lamm Gottes unschuldig* (*Cordero inmaculado de Dios*) y los correspondientes instrumentos de las

---

<sup>35</sup> {BACH 1970}, Audición recomendada

dos orquestas con bajo continuo. En ésta, como en casi todas sus obras policorales, J. S. Bach no insiste en la grandiosidad de la música del Barroco sino que la aminora, y centra su trabajo en la elaboración contrapuntística de todos sus coros. En los dobles coros de Bach, la dificultad del primero y del segundo coro es pareja, no hay diferencia entre uno y otro: los dos coros son tratados con la máxima exigencia de técnica vocal y de fuerza expresiva.

### 2.2.3 Condiciones musicales y espaciales para la Policoralidad

En España desde mediados del siglo XVI la técnica de la policoralidad estaba asentada en la práctica habitual. Uno de los primeros lugares donde se utilizó debió ser en la catedral de Toledo, al ser un templo de referencia como sede del arzobispado, por las importantes dimensiones del templo, y por disponer de una importante la capilla de música. A este respecto existe la referencia, ya citada en el caso de Morales, referente a las pruebas que debía pasar los opositores para el cargo de maestro de capilla, donde uno de los ejercicios que debían realizar era escribir un *Asperges* a doble coro.<sup>36</sup>

En el libro de actas capitulares de la catedral de Jaén hay una referencia escrita sobre la ubicación de los coros en la capilla<sup>37</sup>

Hacia enero de 1545 había crecido tanto el número de chirimías que era imposible acomodarlas todas en el coro, y el cabildo mandó al constructor superintendente de la catedral que ampliara la galería donde estaban colocados los órganos pequeños, a fin

---

<sup>36</sup> [STEVENSON, 1993, 44]

<sup>37</sup> [STEVENSON, 1993, 166] Catedral de Jaén, *Libro de actos capitulares. Desde XXIII de agosto de 1540 (hasta el año de 1545)* fol. 154<sup>v</sup> (14 de enero de 1545): “Libro 2, auto 804 [fol. 154<sup>v</sup>] (Jaén miércoles 14 de enero de 1545. este día los dichos señores dixeron que visto que los chirimías ocupan el coro e no tienen tanto lugar para ejercitar su oficio que mandavan e mandaron al obrero que donde estan los órganos pequeños se haga donde puedan estar dichos menestrales e tañer e vsar su oficio en los que son obligados e asimismo porque estando en alto terna mas sonido”

de que los instrumentistas de la catedral pudiesen ser agrupados en la galería que pasaba por encima del coro. Además los canónigos pensaron que las chirimías sonarían con mayor brillantez desde la elevada tribuna.

### **2.2.3.1 Disposición de las voces dentro de los coros.**

La policoralidad podía suponer la participación de dos coros completos situados en diferentes ubicaciones o la división de un coro en dos diferentes agrupaciones de un menor número de componentes. Para obtener una buena compensación de los coros estaba establecida como se debían agrupar las voces en los distintos coros. Como estructura básica en el primer coro se agrupaban los solistas y los tiples y en la segunda agrupación el resto del coro con todas las voces predominando los bajos.

En cualquier caso, en la obra policoral los coros debían mantener, por sí mismos, una personalidad contrastante, bien por el número y timbre de las voces o bien por la misma música que interpretaban. La tipología de los coros podía ser muy variada. El número total de las voces no era determinante, sino que lo importante era el tratamiento que el compositor hacía de ellas: una obra escrita a seis voces podía pertenecer al más puro estilo renacentista si dos de ellas se comportaban como un desdoblamiento de las cuatro que integraban el cuarteto clásico. Sin embargo, otra obra, escrita también a seis voces, en la que un coro mantenía las cuatro voces mixtas en un solo coro y otras dos voces intervenían de forma autónoma, como integrantes de otro bloque sonoro distinto, en ese caso se trataba de una composición hecha en estilo policoral. La policoralidad, por lo tanto, no dependía del número de voces que se utilizan, sino del empleo que de ellas se haga.

Según Michels Ulrich,<sup>38</sup> la técnica de coros alternados es antigua ya se usaba en los salmos. Los coros homófonos y polifónicos, se alternan por versículos y se reunían en la doxología final.<sup>39</sup>

Las nuevas ideas científicas del siglo XVI también desarrollaron nuevas ideas en la música: mediante la instalación por separado de los coros se abre acústicamente el espacio y la diferencia de composición de los coros, también con instrumentos, produjo muchos timbres nuevos y condujo al principio del concierto barroco.

En Venecia la distribución utilizada, por Ludovico G. Viadana<sup>40</sup> en el *Salmi a 4 cori per cantare y concertare*. 1612. fue la siguiente.

- Primer coro concertado.: los mejores cantores, solistas, sin instrumentos con bajo continuo
- Segundo coro principal (capella) muy nutrido con instrumentos (cuerdas trombones) y clavecín
- Tercer coro alto formación menor, a voluntad con violines, cornetas,.. La voz superior no se cantaba por su agudeza, su voz más grave era el tenor (que tocaba también el segundo órgano)
- Cuarto coro bajo: formación más reducida, además trombones, cuerdas, etc. el tercer órgano también tocaba con el bajo.

Los coros al dividirse, son dirigidos cada uno por un maestro de capilla mediante señales manuales.

---

<sup>38</sup> [MICHELS 1992,251]

<sup>39</sup> Fra Rufino D'Assisi, maestro de capilla de la catedral de Padua, fue el primero en escribir, en 1510, salmos a ocho voces a "coro spezzato".

<sup>40</sup> Ludovico Grossi da Viadana (1560-1627) músico y compositor italiano, maestro de capilla, entre otras de la catedral de Papua (1593-7) y de la de Fario (1610-12) ,



En España existen otras muestras en las que se especificaba la distribución de las voces en los distintos coros:

Una muestra de Sebastián de Vivanco (1550-1623) del que se han conservado tres motetes *Charitas Pater est* en el que la distribución de los mismos establecida era (CCAATB del coro 1º y CAT del coro 2º),

CORO I						
TIPLE	1 (C)	TIPLE 2 (C)	ALTO 1	ALTO 2	TENOR	BAJO
CORO II						
		TIPLE	ALTO 1	TENOR 1		

A. L. Iglesias en su estudio sobre la obra policoral de Alonso de Tejada <sup>41</sup> establece que las composiciones policorales en España tenían la siguiente disposición:

CORO I			
TIPLE	ALTO	TENOR	
CORO II			
TIPLE	ALTO	TENOR	BAJO

<sup>41</sup> [IGLESIAS 1987,347]

Considerando esta formación casi definitiva hasta la generación de Mateo Romero o López de Velasco en el primer tercio del siglo XVII.

Aún existiendo otras disposiciones que las considera excepciones, como la de Juan Ruiz Robledo, considerado un autor de transición que en su obra *Sancta et immaculada* dispone

CORO I				
TIPLE 1 (C)	TIPLE 2 (C)	TIPLE 3	ALTO 1	TENOR BAJO
CORO II				
	ALTO 1	ALTO 2	TENOR 2	BAJO

Rompiéndose esta disposición cuando empezaron a aparecer más número de voces y de coros hasta muestras de un motete de Francisco Valls que tiene 23 voces, con violines y ministriles. Y el *Miserere* de Diego de las Muelas a 18 voces, distribuidas en 7 coros.

Considerando la circunstancia, cuando aparecen los bajos en los dos coros simultáneamente, encontrando muy pocos casos en los que los bajos se muevan entre octavas entre sí, y ello nos habla a favor de la concepción predominantemente horizontal de la construcción de esta música.; Victoria, López de Velasco, (autores del XVII) mueven sus bajos en octavas paralelas. Se trata pues de una polarización hacia el bajo, en este aspecto Zarlino se pronunció a favor de las octavas entre los bajos apoyándose en la música de Willaert, y que se reproducen en *Staba Matter* de Palestrina.

Otra característica de la policoralidad que se puede ver en Alonso de Tejada <sup>42</sup> es la orden de entrada o de exposición del tema central de una obra. Dicho tema corresponde al primer coro: El primer coro desarrolla una primera frase tanto musical como literaria de manera independiente, y el segundo coro responde con esa misma frase literaria, o con la segunda del texto pero siempre con un motivo musical diferente.

En cuanto a los tipos de enlace entre las entradas y silencios de los dos coros, (independientes y enfrentados) solía haber distintos tipos de paso:

- . El nuevo coro imita al anterior sobre el último acorde;
- una o varias voces se adelantan al último acorde del coro anterior;
- se funden las últimas frases con las primeras del anterior;
- . fusión completa de las ocho voces;
- . entrada homófona del último coro sobre el último acorde del coro anterior.

Este último es el más frecuente en la música policoral. Partiendo de un compás binario que era lo más frecuente, el nuevo coro entra con un diseño vertical sobre la última parte de la nota final del coro anterior, y que en el caso de ser la primera sílaba una sílaba acentuada, da lugar a unas interesantes figuraciones sincopadas<sup>43</sup>.

El estilo policoral llegó a su esplendor en el denominado estilo concertado donde coros vocales se acompañaban por coros instrumentales en diversas agrupaciones reservando la introducción e intermedios a los instrumentos.

---

<sup>42</sup> [IGLESIAS 1987,348]

<sup>43</sup> Nota que se hallan entre dos o más notas de menos valor, pero que juntas valen tanto como ella. La sucesión de notas sincopadas toma un movimiento contrario al orden natural; es decir, que va a contratiempo.

### 2.2.3.2 Antecedentes formales de la policoralidad

Previo al desarrollo de la policoralidad como estilo propio y definido, habían existido diversas manifestaciones musicales que se podían entender como antecedentes a la misma, por utilizar alternancia de sonidos generados por diversas fuentes contrapuestas.

#### 2.2.3.2.1 Canciones en eco, ‘melodía acompañada’

Los antecedentes de la policoralidad los encontramos en el siglo XVI en distintas manifestaciones como *las canciones en eco* que se basan en la alternancia de unos mismos sonidos escuchados en primer plano y repetidos exactamente, a distancia y desfasados en el tiempo, imitando con precisión, el fenómeno natural del eco.

También en la *melodía acompañada*, de comienzos del seiscientos codificada por la *Camerata dei Bardi* en la ciudad de Florencia, que tuvo importantes precedentes, entre las que están las canciones de los vihuelistas españoles del siglo XVI con la misma esencia de una melodía acompañada: el canto de un texto arropado por un acompañamiento instrumental, ya podría ser, en origen, una conjunción de dos planos sonoros bien contrastados. Por un lado, el acompañamiento instrumental (encomendado a uno o varios instrumentos: arpa, vihuela, guitarra, guitarrone\*, archilaúd, tiorba\*, bajón, viola da gamba, instrumento de tecla, etc.) y por otro, la voz humana, cantando un texto determinado, constituyen dos fuentes de sonido perfectamente definidas y claramente identificables. Bien podemos afirmar que la melodía acompañada se podría definir como "la conjunción de dos contrarios". Voz y acompañamiento se complementan, se oponen, se refuerzan, se contradicen. Son dos elementos que, a pesar de su simplicidad, pueden crear una profunda dialéctica que les permite llegar a crear una verdadera obra de arte. La melodía acompañada se puede considerar de esta manera como el principio de la policoralidad. En el momento en que se ha dividido en dos

bloques el campo sonoro, en ese mismo momento se ha creado la bicoralidad y se han abierto las puertas a una serie de agrupaciones mucho más complejas. La multiplicación por 2, o por 3, o por 4 será algo que vendrá con el tiempo.

#### **2.2.3.2.2 El órgano como primera manifestación policoral Órganos: doble teclado, ‘registro partido’ y doble fachada**

El Órgano es un instrumento musical, omnipresente en la cultura occidental. Entre los siglos XVI al XVIII, como otros instrumentos de la orquesta, llega a la más absoluta perfección. A finales del siglo XVI comienza a diversificar su sonido a través de la variedad de registros y de grandes bloques de sonido: tanto en España como en toda Europa comienzan a aparecer los dos teclados, el ‘*registro partido*’<sup>44</sup> y la doble fachada, situando a ambos lados de la nave central los tubos del órgano con un único teclado, o posteriormente duplicando los órganos con dos o más organista a ambos lados de la nave central. La Basílica de San Marcos en Venecia tenía dos órganos estables colocados en dos cantorías.

De esta manera, el órgano es capaz él solo de crear diferentes planos sonoros que bien pueden ser definidos como ‘policorales’. No resulta nada aventurado afirmar que, en España, la abundancia de órganos existente durante los siglos XVI y XVII, con su estructuración específica de ‘registro partido’ y doble fachada, han sido los impulsores de la policoralidad en la música española. Durante el período Barroco no se construye en España una gran iglesia, tanto en zona urbana como en zona rural, sin que junto con el artístico retablo mayor, el púlpito y las campanas, se instale un magnífico órgano en

---

<sup>44</sup> El registro partido aporta la posibilidad de que suenen en un mismo teclado dos timbres diferentes, uno para la mano izquierda y otro para la derecha. Suponiendo un avance en cuanto al ingenio mecánico que facilitaba la construcción de órganos si proliferación de teclados y al mismo tiempo una gran proliferación tímbrica. Ver [BORDAS 2000,247]

un lugar destacado del templo. En el caso de catedrales o monasterios puede haber, en esas mismas fechas, dos o tres órganos.

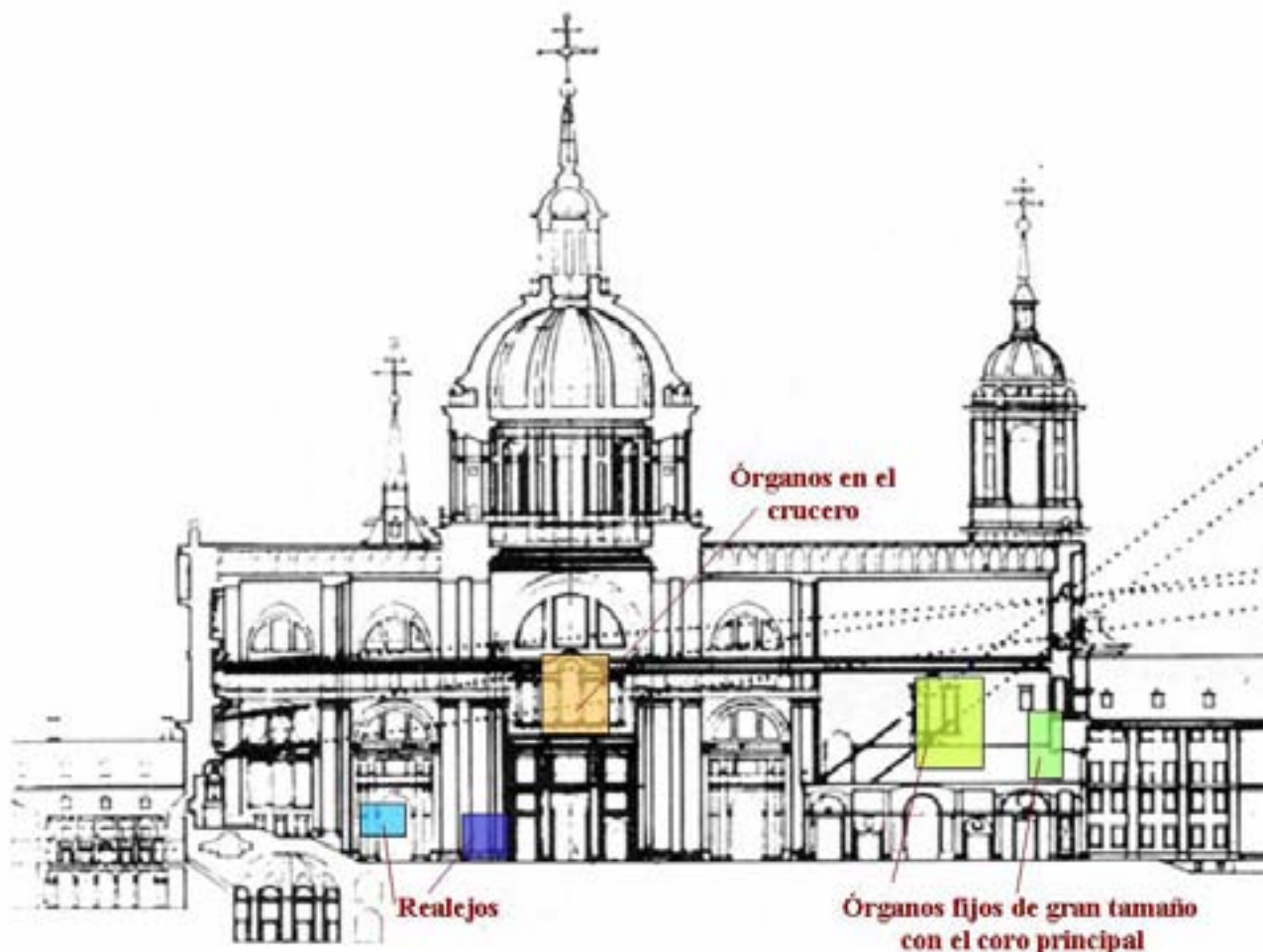


Fig. 8 Esquema de la sección de la basílica de El Escorial con una hipótesis del autor sobre la ubicación de los órganos. Esquema del autor sobre dibujo de J. Ortega.

El caso más paradigmático de este fenómeno sería el monasterio de El Escorial donde una vez terminada la construcción de la iglesia en 1584, Felipe II dotó al monasterio con nueve órganos<sup>45</sup>. Siete de ellos fueron encargados al maestro flamenco Gilles Brevos. Se instalaron seis estables en la basílica: los dos más grandes, que constaban de treinta y nueve registros, en los extremos del crucero,

<sup>45</sup> [SÁNCHEZ SISCART 2002, 39-40]

denominados órgano del coro del Prior (lado derecho o de la epístola y órgano del coro del Vicario (lado izquierdo o del evangelio).

Otros dos órganos medianos se situaron en el coro, sobre la sillería, empotrados en los muros dos realejos fueron colocados en dos balcones encima de dos altares en las tribunas laterales. Un tercer realejo se instaló inicialmente en la iglesia vieja, hasta que acabaron las obras de la basílica, y posteriormente se traslado a la misma. A estos habría que añadir el órgano portátil de plata perteneciente a Carlos I, que se utilizaba en las procesiones (especialmente la del Corpus)<sup>46</sup>. Y se podría añadir que existía un carrillón de campanas, tocado como un órgano que constaba de cuarenta campanas, que podría hacer música en armonía con el resto de órganos.



Fig. 9 Órgano de El Escorial.

---

<sup>46</sup> Ver el cuadro de *la Adoración de la Sagrada Forma* de Claudio Coello en paginas anteriores donde se representa a Carlos II con el órgano portátil.

#### 2.2.4 España y la policoralidad. Misas Salmos Villancicos.

Todo cambio de estilo necesita bastante tiempo para irse introduciendo lentamente en las nuevas obras de arte. La evolución artística, al igual que la evolución de cualquier ser vivo, es un largo proceso en el que, muchas veces, da la impresión de que existen retrocesos. En el caso que ahora nos ocupa, la introducción de la policoralidad en la música española, sabemos claramente el punto de partida: la polifonía vocal a cuatro voces, propia del Renacimiento. También conocemos ejemplos paradigmáticos de la plena policoralidad en España, como puede ser la *Misa 'Scala Aretina'* (1702)<sup>47</sup> de Francisco Valls, a finales del siglo XVII y principios del XVIII. Entre estos dos puntos de referencia encontraremos todas las agrupaciones posibles de número de coros y de número de voces.

Personalizando en dos autores tendríamos como punto de partida, a Victoria, y al ya mencionado Francisco Valls como punto de llegada.

Tomás Luís de Victoria compuso cuatro grupos de misas: el primero en 1576 y el último en 1600. Las misas de 1576 están escritas para un solo coro, a 4, 5 y 6 voces. Las últimas, las del año de 1600, son para dos y tres coros, a 8, 9 y 12 voces, con acompañamiento de órgano. La *Misa 'Scala Aretina'* de Francisco Valls fue escrita para tres coros y once voces, distribuidas del siguiente modo:

- *Coro primero*: tiple, alto, tenor.

---

<sup>47</sup> [SIERRA 1985, 334] La *Misa 'Scala Aretina'* (1702) de Francisco Valls se saltó una regla de la ciencia musical, consistente en la no preparación de una disonancia, lo que puso en guardia a atacantes y defensores de toda España de las nuevas formas musicales traídas de Italia frente a estilo propio español. El Padre Feijoo fue uno de los más firmes defensores del antiguo estilo en *la Música de los tiempos*.



- *Coro segundo*: tiple primero, tiple segundo, alto, tenor.

- *Coro tercero*: tiple, alto, tenor, bajo.

Hay que añadir un *Cuarto coro* de instrumentos musicales, integrado por dos violines, dos oboes, dos clarines, violón y el acompañamiento.

La realización del continuo se encarga, como es tradicional en las iglesias españolas, al arpa que acompaña al primer coro, el de los solistas. Además, emplea dos órganos, uno para el coro segundo y otro para los coros tercero y cuarto. El interés de los compositores del Barroco por la variedad de timbres en cada uno de los coros le lleva a configurar estos cuatro grupos de forma distinta. La composición de cada uno de los coros es distinta de los otros dos, el número de intérpretes del segundo coro es reducido y el tercer coro es el más numeroso aunque no supera el número de dos o tres cantantes por voz. La plantilla necesaria por tanto es amplia y solamente podía conseguirse en las grandes Catedrales.

#### **2.2.4.1 Composiciones de obras policorales**

Conviene diferenciar los distintos géneros de música religiosa usados a lo largo del seiscientos: la Misa, el Motete, los Salmos, el Villancico, etc. Existen compositores que se manifiestan claramente conservadores en la composición de misas al estilo de Tomás Luis de Victoria y que, sin embargo, escriben Salmos con un marcado estilo Barroco. Es más, hay maestros, como sucede con el caso de Carlos Patiño (+1675), que componen misas al estilo polifónico y dentro de los cánones netamente barrocos.

Tanto en las misas como en los salmos y villancicos, podemos establecer una triple gradación en la recepción del nuevo estilo:

1. Obras que siguen ancladas en el pasado. En el caso de la Misa, será Victoria quien siga proyectando su estilo en Joan P. Pujol (1570-1626), Alonso de Tejada (1556-1628),

Sebastián López de Velasco (1584-??) Joan Cererols (1618-1676), Juan García de Salazar (1639-1710) Zamora etc. Siguen basando su composición en un *cantus firmus* gregoriano sobre el que se apoyará la elaboración contrapuntística. No cabe la menor duda de que a los compositores españoles que alcanzan la madurez artística a principios del seiscientos les cuesta mucho romper con la escuela tradicional de sus maestros. Las novedades que aportan los maestros españoles al principio del seiscientos son: el uso ponderado del cromatismo, el empleo de la primera inversión del acorde de quinta disminuida y del acorde de sexta aumentada así como el uso, cada vez más frecuente, de la homorritmia

2. Composiciones escritas a mediados del seiscientos en las que ya se comienzan a percibir influencias del estilo barroco. Aumento del número de coros y de voces, fragmentación del texto y de la melodía, mayor interés por el timbre diferenciado y por los grandes planos sonoros contrastados.

3. Obras netamente barrocas, en las que ya desaparecen las connotaciones específicas del Contrapunto sobre *cantus firmus* gregoriano. Se da más importancia al texto y a la expresión de los afectos. Percibimos una búsqueda intencionada de variedad en las sonoridades más que un interés por la elaboración temática.

#### **2.2.4.1.1 Las Misas**

Todos los maestros de capilla que están al servicio de una Corte Nobiliaria de confesión católica o de una Catedral tienen la obligación de componer Misas para las grandes festividades. La composición de una Misa siempre se ha considerado como un reto, como una prueba de la categoría artística del compositor. La variedad de los textos y, sobre todo, la longitud de las cinco partes de que consta es una ocasión única para que el maestro pueda demostrar todas sus habilidades.

Los cinco cantos de la comunidad fijos denominados *ordinarium missae*, en la que el coro y la comunidad participaban eran: el *Kyrie*, *el Gloria*, *el Credo*, *el Sanctus* y *el Agnus Dei*. Estas cinco partes son de igual texto en todas las celebraciones pero musicalmente se hacían versiones diferentes que enriquecían los actos litúrgicos. Existiendo también cinco cantos dentro de las misas que se denominaban el *propium missae* con el *Introitus*, *Graduale*, *Alleluia*, *Offertorium*, y *Communio* que cambiaban en cada día y según el año eclesiástico, permitiendo de esta manera a los músicos crear nuevas composiciones.

Aunque hay que tener en cuenta, que en la Misa donde tiene mayor peso la tradición era más difícil introducir novedades no así en obras más cortas como los salmos donde el repertorio era mayor.

Miguel Irízar formado con el maestro Micieces en la Catedral de León y después en la de Toledo, sirvió como maestro de la Catedral de Segovia de 1671 a 1684 compuso para la misma una Misa a seis voces que está compuesta sobre el quinto y sexto tonos dobladas las voces por ministriles.

#### **2.2.4.1.2 Las misas de Batalla y las Misas de difuntos**

Las misas de Batalla y las abundantes Misas de difuntos siguen una trayectoria especial. En las misas de Batalla se insiste en los motivos rítmicos y melódicos específicos. Se tratan las voces humanas como si fueran instrumentos musicales. Tenemos la impresión de que estamos escuchando una ‘batalla’ para órgano, reforzada por la actuación de varios coros. Las Misas de Difuntos están escritas a un número reducido de voces, y predomina el cuarteto vocal. En cuanto al estilo musical, se mantienen dentro del contrapunto tradicional. Estos dos tipos de misas forman un grupo aparte y resulta muy

difícil encontrar en ellas grandes novedades. Jerónimo de Carrión entre 1690, en que fue nombrado maestro de la capilla, y 1721, fecha de su muerte en Segovia, compuso una misa de Batalla para la catedral de Segovia, con once voces organizadas en tres coros; dos coros vocales y uno instrumental, más sus acompañamientos correspondientes, situándose en diferentes ubicaciones dentro del templo. Jerónimo de Carrión compuso la misa a tres coros sobre el *seculorum* del sexto tono, motivo gregoriano que discurre a lo largo de toda la obra, que le da un carácter fuertemente cadencial, y que ayuda a la alternancia y el contraste de los tres coros. En nuestras Catedrales, la celebración de las *Tenebrae*, es decir de las Tinieblas, que se cantaban al atardecer del Miércoles Santo, en los maitines y laudes del Triduo Sacro, era uno de los momentos cumbre, si no el mayor, de la liturgia anual. (Para lo cual era frecuente que existiese un gran candelabro con varios metros de altura y un vástago columnario de gran base y con quince luces de remate)<sup>48</sup>. Y el canto de las Lamentaciones, compuesto por Jerónimo Carrión, constituía, junto con el Salmo Miserere, una parte importante y específica de estos tres días especialmente solemnes.

#### **2.2.4.1.3 Los Salmos**

Es precisamente en los salmos donde el compositor español del siglo XVII se encuentra más libre para introducir el nuevo lenguaje musical del Barroco. Es raro encontrar un salmo con menos de 8 voces. La policoralidad se constituye en norma y encontramos numerosos salmos escritos a más de 8 y de 12 voces, repartidas en dos y en tres coros. "En los salmos resaltan con mayor fuerza que en las misas los principios básicos de la

---

<sup>48</sup> [CASTILLO 2001,166]

estética barroca, es a saber, el contraste de la masa sonora, la fragmentación del texto y de la música en incisos rítmicos separados por pausas".

#### **2.2.4.1.4 Villancicos**

El villancico religioso fue un tipo de forma musical característico español, que empezó a tener vigencia a finales del siglo XVI cuando se inició la costumbre de sustituir los responsorios litúrgicos en latín por canciones en lengua castellana y que se desarrolló hasta el XVIII. Se cantaban en castellano y fueron sustituyendo a los cantos en latín, en las celebraciones de la liturgia más festivas, como Navidad, Reyes o el Corpus.

Muy pronto los villancicos obtuvieron mucha aceptación entre el público español que acudían en masa a oírlos en las catedrales españolas, lo que obligaba a los Cabildos a corregir abusos que se provocaban, dado que tal era la participación del pueblo en los mismos, que se llegaba a invadir por parte del público el coro de los canónigos, este testimonio se recoge en algunas actas capitulares de las catedrales españolas. Los villancicos como forma de expresión musical tuvieron su trascendencia que se escapa de esta investigación.

#### **2.2.4.2 El estilo concertato**

El *stilo concertato*, cuyo origen arranca de la práctica contrastada entre solistas vocales y coros en la música religiosa, no tardó en ser imitado en el campo instrumental. De entrada, la noción de “concierto” incluía toda página concebida para diversos

instrumentos. Más tarde, el concepto se concreta en un esquema formal en que uno o diversos solistas (*concertinos*) se oponen al conjunto instrumental u orquesta.<sup>49</sup>

La forma policoral es la cuna del estilo concertante, cuando se realizan alternancias entre solos y el tutti, o entre los conjuntos, o cuando se consiguen efectos de eco. (coros vocales e instrumentales en multiforme asociación y partes instrumentales de introducción e intermedio). Se abre paso a la más determinada organización instrumental, por una parte, expuesta en los ejemplos normativos del compendioso tratado *Sintagma musicum*, de M. Petronius (1619): para violines, clarines, trombones y fagotes. Arte grandioso, como amplios campos sonoros, con densas y largas parrafadas, no tiene en cuenta los detalles insignificantes, los mecanismos sutiles, juega con los contrastes y combinaciones de volúmenes y matices.<sup>50</sup>

#### **2.2.4.3 El oratorio**

El nacimiento del oratorio se halla estrechamente ligadas a las pruebas efectuadas por compositores florentinos y venecianos de comienzos del siglo XVII para recitar cantando sobre un fondo armónico, procedimiento técnico que originó también el nacimiento de la ópera. Se trataba de crear un espectáculo sin acción en el que los protagonistas encarnaban las figuras fundamentales del catolicismo militante. Carissimi (1604-1674) y Antonio Caldara (1670-1736) son los representantes del género en sus etapas iniciales.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> [VALLS 1978, 96]

<sup>50</sup> [GALLICO 1986, 67]

<sup>51</sup> [VALLS 1978, 103]

El oratorio es un género religioso, la cantata que se desarrollo en paralelo admite cualquier tema. El oratorio, por su naturaleza dramática, precisa en general de coros y de solistas que representen (aunque no actúen) los diversos personajes, en el desarrollo argumental la cantata admite muchas variantes: solista individual, acompañado por un conjunto de cámara y, con solistas coro y orquesta en todas las combinaciones.

El oratorio exigía un *Misa en scene*, en cambio la cantata no demandaba un montaje especial.

En cuanto a la aportación española es de destacar a Joan Cererolls (1618-1680) monje del monasterio de Montserrat, con su obra para coro y orquesta, nos ofrece una muestra del paso de la polifonía renacentista a la nueva concepción oral, de las cantatas y el oratorio.

### **2.2.5 Compositores y composiciones policorales en la Corte de Madrid.**

Haciendo un repaso de los compositores españoles de música policoral en los siglos XVI al XVIII, podría empezar en Tomás Luis de Victoria para finalizar con Francisco Valls.

#### **Tomás Luis de Victoria (1548-1611)**

Tomás Luis de Victoria fue probablemente el mayor exponente de la música española de finales del renacimiento y comienzo del Barroco. Nació en Avila en en 1548 y con diez años entró como cantor de coro en la catedral.

En 1567 se traslada a Roma para prepararse para el sacerdocio, ingresando en el Collegium Germanicum de Roma. Poco después, quizá ya en 1572 Victoria sustituye a

Giovanni de Palestrina como maestro de capilla en el Seminario Romano (Collegium Romanum), uniendo esta obligación a la que ya tenía en el Germanicum. Victoria publica en Venecia su primer libro de motetes, "*Motecta que partim 4, 5, 6, 8 vocibus concinuntur*", dedicado al cardenal Otto von Truchsess von Waldburg, benefactor del Collegium Germanicum.

En 1575 es ordenado sacerdote, en 1582 después de varios intentos de volver a España consigue ser nombrado capellán de la emperatriz doña María de Austria. Sin embargo, no volvería a España hasta 1587. Ya en España, en septiembre, Victoria toma posesión como capellán personal de la Emperatriz María de Austria, cargo que ocupará hasta la muerte de ésta. Según Stevenson y otros autores, Victoria es nombrado además capellán y maestro de coro del Real Convento de las Clarisas Descalzas (Madrid), donde vivía retirada la Emperatriz María.<sup>52</sup>

Fue un gran compositor tanto en su etapa romana como madrileña, editando numerosas obras, especialmente misas y motetes, en cuanto a las obras policorales destacan 20 obras a 8 voces y dos coros; y 3 composiciones a 12 voces divididas en 3 coros, además de la célebre *Misa pro Victoria* a 9 voces.

### **Francisco Guerrero (1528-1599)**

Nació en Sevilla donde fue cantor de la catedral, posteriormente se trasladó a Jaén como maestro de capilla de la catedral para posteriormente regresar a Sevilla como cantor en un principio para posteriormente convertirse en Maestro de capilla de la catedral hispalense. Su obra fue intensísima realizando hasta 105 motetes, publicando

---

<sup>52</sup> Este hecho, sin embargo, no es concluyente, y ha sido puesto en duda en un estudio reciente de Ángel Manuel Olmos.[OLMOS 2003]



numerosas misas y composiciones, destacando las misas *Dormendo un giorno*, *Iste sanctus*, *Saeculorum amen* y *Surge propera amica mea*, conservadas en el archivo de la catedral. Obras a varias voces como marcaban las tendencias policorales de la época, *Saeculorum amen* (1597) era una misa compuesta a cuatro voces, pero donde Guerrero tenía la costumbre de aumentar una o dos voces adicionales los últimos Agnus.<sup>53</sup>

### **Alonso Lobo (1555-1617)**

Fue Maestro de capilla de la catedral de Toledo, compuso villancicos, motetes, misas como sus contemporáneos a diversas voces, con una gran fuerza expresivas. Destacan la publicación de sus misas: *Beata Dei genitrix*, a 6 voces; *María Magdalena*, a 6, *Prudentes virgines*, a 5; *Petre ego pro te rogavi*, a 4; *Simile est regnum coelorum*, a 4; y *O Rex gloriae*, a 4 en 1603.

### **Felipe Rogier, (1560-1596)**

De Felipe Rogier, maestro de la Capilla flamenca de la Corte de Madrid, se han conservados varias obras policorales; entre ellas 2 misas, una a tres coros y otra a dos con acompañamiento de tres y dos órganos, respectivamente; además, un motete a 12 voces en tres coros, con acompañamiento de dos órganos y arpa

### **Cristóbal Morales (1500-1553)**

Compositor sevillano de principios de siglo, que obtuvo una merecida fama en vida y durante el siglo XVII donde fue considerado uno de los precedentes fundamentales en la teoría del contrapunto. Viajo a Roma donde perteneció al coro del papa desde 1535. En 1545 obtuvo la plaza de Maestro de capilla de Toledo, mediante oposición en pugna con

---

<sup>53</sup>Robert Stevenson realiza un estudio completo de la vida y obra de este autor. [STEVENSON 1993]

otros candidatos, entre las prueba de dicha prueba destaca el que el candidato debía escribir un asperges para doble coro, demostración de las repercusión que estaba teniendo la policoralidad en el momento. Finalizó su vida como Maestro de capilla en Málaga refugió que busco por mejor clima frente a la continental Toledo.

Morales renunció a escribir música profana por lo que su producción se compone de Misas, villancicos, salmos, y demás piezas de la liturgia. Llegó a escribir al menos veintiuna, dieciséis de la cuales publicó en Roma en 1544.

### **Sebastián de Vivanco (1550-1623)**

De Sebastián de Vivanco se han conservado 3 motetes a 12 voces, 1 a 9 voces, con el título *Charitas Pater est* que, a pesar de estar escrito para dos coros (CCAATB del coro 1º.; CAT del coro 2º), realmente se escuchan tres coros a tres voces. Además, publicó 9 motetes a 8 voces, para dos coros; una Misa: *In manus tuas Domine* y un *Magnificat octavi toni*, a ocho voces y dos coros

### **Alonso de Tejada (1556-1628)**

La figura de Alonso de Tejada constituye una excepción en cuanto a su conocimiento se refiere, ya que se conocen numerosos datos de su figura y queda publicada una importante parte de su obra. Ocupó el puesto de maestro de capilla en las catedrales de Calahorra (1572-81), Ciudad Rodrigo (1581-91), León (1591-93), Salamanca (1593-1601), Zamora (1601-04), Toledo (1604-17), Burgos (1618-23) y finalmente otra vez

Zamora (1623-28) donde murió. Entre medio hubo una oposición ganada en la capilla Rea de Granada en el año 1601 en donde no llegó a tomar posesión.<sup>54</sup>

La música policoral que hoy se conserva de Alonso de Tejada se reduce a cuatro motetes inéditos publicados en un manuscrito de la catedral de Zamora citados por Alejandro Luis Iglesias <sup>55</sup>(*Ave Virgo Sanctissima, Ave Salus Mundi, In te domine Speravi, Sancta María*)

### **Juan Bautista Comes (1568-1643)**

*Juan Bautista Comes* Teniente de maestro de capilla con Mateo Romero se encargó de la rama castellana de la capilla Real. Compone más de 300 obras, y muchas de ellas son policorales, a 15, 16 y 17 voces,. En esta investigación, posteriormente se analiza un ejemplo de este autor documentado en la catedral de Valencia.

### **Juan Pujol (1570-1626)**

Las obras de Juan Pujol son a 8 voces. Hay que destacar la habilidad de este maestro en el tratamiento musical de los dos coros, a los que consigue dar una personalidad bien definida y contrastante. Los instrumentos que se encargan de realizar el continuo en las obras anteriormente citadas son muy variados: órgano, arpa, violón, archilaúd, tiorba, clavicordio, espineta, etc.

### **Mateo Romero. (1575-1647)**

Mateo Romero conocido como ‘maestro Capitán’ al ser maestro de capilla de la Capilla Real de gran prestigio; Maestro de de la Capilla Real durante el reinado de Felipe III

---

<sup>54</sup> [IGLESIAS 1987, 331]

<sup>55</sup> [Ibiden, 346]

donde además se encargó de la educación musical del príncipe futuro Felipe IV. Se hizo cargo de la capilla el 19 de octubre de 1598, sustituyendo a Philippe Rogier, después de haber sido durante cuatro años chantre adulto. Fue uno de los compositores que más influyó en la introducción del nuevo estilo barroco en la música española en la primera mitad del siglo XVII. Fue muy valorado por sus contemporáneos, el teórico Cerone hablaba de él como el compositor más célebre de su tiempo. Realizó un tratado teórico llamado *el porque de la música* que se ha perdido junto a gran parte de su obra. Las obras religiosas que se conservan, salmos a 16 voces y una misa a 19 voces, demuestran su dominio de la homofonía policoral, y las obras profanas son influenciadas por el madrigal italiano y el estilo popular derivado del villancico.

### **Carlos Patiño (1600-1675)**

Maestro de la Capilla real con Felipe IV, tuvo una formación en la catedral de Sevilla junto a Francisco Guerrero y su discípulo Alonso Lobo, que le procuraron una formación polifónica clásica. Aunque posteriormente se adhirió al nuevo estilo barroco que se hacía en España de la policoralidad y la homofonía.

### **Francisco Valls (1665-1747)**

El motete con mayor número de voces es uno de *Francisco Valls* que tiene 23, con violines y ministriles. Quien escribe para el mayor número de coros es Diego de las Muelas: *Miserere* a 18 voces, distribuidas en 7 coros.

Las obras policorales no se limitan solamente a las composiciones sobre texto latino, también existen *villancicos* en castellano, escritos para varios coros, con un número elevado de voces. En los villancicos de Navidad es donde encontramos más

composiciones policorales. El maestro Juan Bautista Comes, citado anteriormente, compuso numerosos villancicos a 8, 12 y 13 voces.

Como se puede observar en esta relación, se percibe un aumento del número de voces y del número de coros a medida que avanza el siglo XVII, llegando a las 23 voces y a los 7 coros en la mitad del siglo XVIII. Si recordamos el número de coros y de voces utilizados por O. Benevoli en la Basílica de San Pedro de Roma, los compositores españoles se acercan, en cuanto a la cantidad, respecto al maestro romano que como hemos dicho, llegó a combinar hasta 12 coros.

### **Otros compositores policorales**

La nomina de compositores españoles es importante, y no se pretende ser exhaustivo en la misma, dada que no es el fin de esta investigación campo de musicólogos, sin embargo otros que deben ser numerados serían : Juan Ruiz Robledo, Sebastián López de Velasco (1584-????); Joan Cererols (1618-1676); Juan García de Salazar (1639-1710) ; Ávila Páez ; José Torres (1670-1738) Maestro de capilla; Sebastián Durón (1660-1716), organista; Antonio Literes (1673- 1747) músico violón<sup>56</sup>, Matías Ruiz , insigne polifonista.

---

<sup>56</sup> Audición musical recomendada [AAVV1994] Antonio Literes el villancico *Ah del rústico pastor*.

### **2.2.6 Muestras de la distribución espacial de diversos coros en España**

De toda la información documental sobre la policoralidad y las formas musicales de la misma, solamente se han podido rescatar pocos testimonios en los cuales se hiciera una mención expresa sobre la distribución que tenían los coros para interpretar dichas composiciones policorales.

Dos de ellos están recogidos por Miguel Querol que los publicó José López Calo<sup>57</sup>

- El primero de ellos, se encuentra en Valencia y hace referencia a la interpretación de un Miserere de Juan Bautista Comes, a 16 voces en la catedral de Valencia.

La referencia establece que los cuatro coros estaban situados de la siguiente manera:

"el Coro I se colocaba en el altar mayor al lado del Evangelio; el II en la tribuna del gran órgano; el III en el lado de la Epístola del altar mayor y el IV junto al pequeño órgano".

---

<sup>57</sup> QUEROL Miguel *Los orígenes del Barroco musical español* lección magistral en el conservatorio de Valencia curso 1973-74. Referencia extraída de [ LOPEZ CALO 1983, 32]

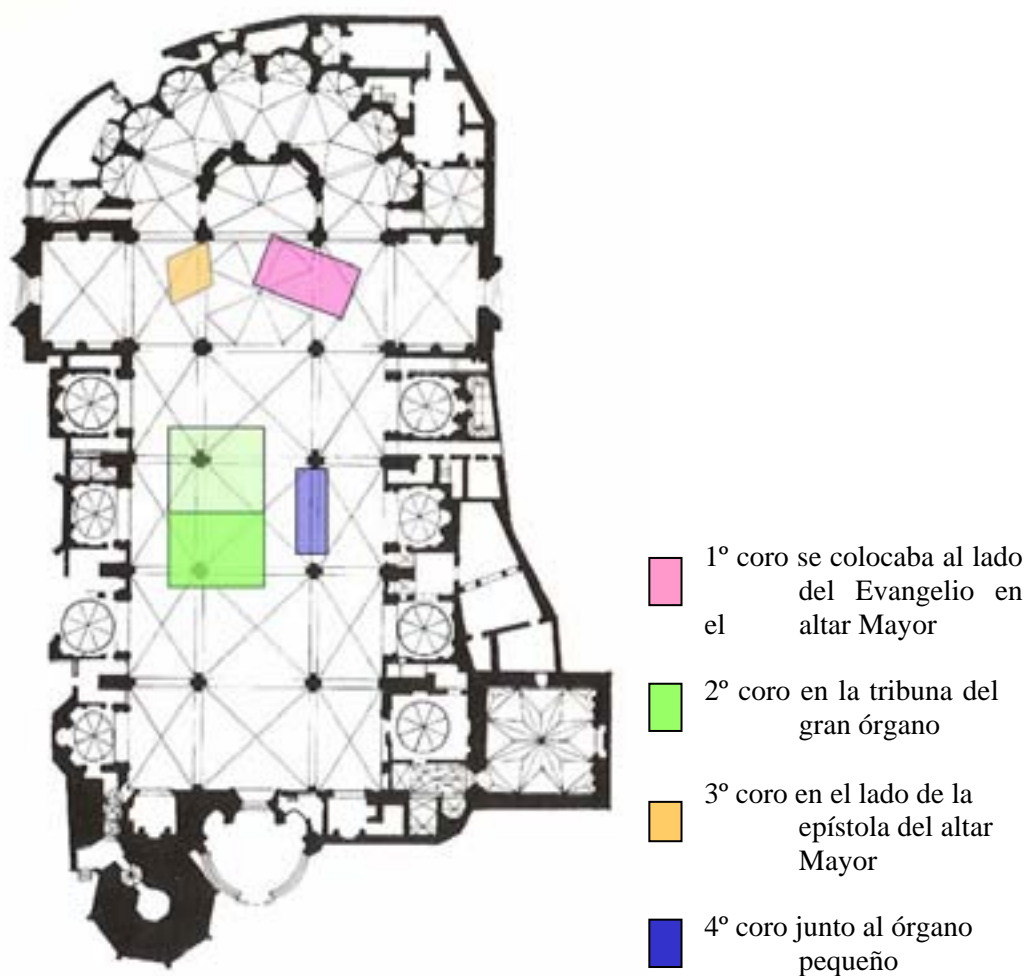


Fig. 10 Esquema del autor sobre la disposición de los coros en la Catedral de Valencia según la descripción anterior

El segundo documento<sup>58</sup> procede de Santo Domingo de la Calzada y hace referencia a la interpretación del salmo Dixit Dominus, a siete voces y tres coros, de Juan Cruzate Armendáriz. En los papeles sueltos de cada una de las partes, encontramos las siguientes anotaciones:

<sup>58</sup> Archivo musical de Santo Domingo de la Calzada, num. 1033 del catálogo. [LOPEZ CALO 1988]

"primer coro: tiple", y el papel correspondiente añade que debía cantar "en las gradas" (del altar, parece) y tenor ("en las gradas con la arpa" -está repetido, y ambos papeles ponen esa indicación "en las gradas con la arpa");

segundo coro: dos chirimías (instrumentos agudos);

tercer coro: tiple (sin indicación específica de dónde debía cantar), contralto "en el órgano" y tenor "en el coro"; incluye, además, un bajo, instrumental, y "acompañamiento para el arpa".

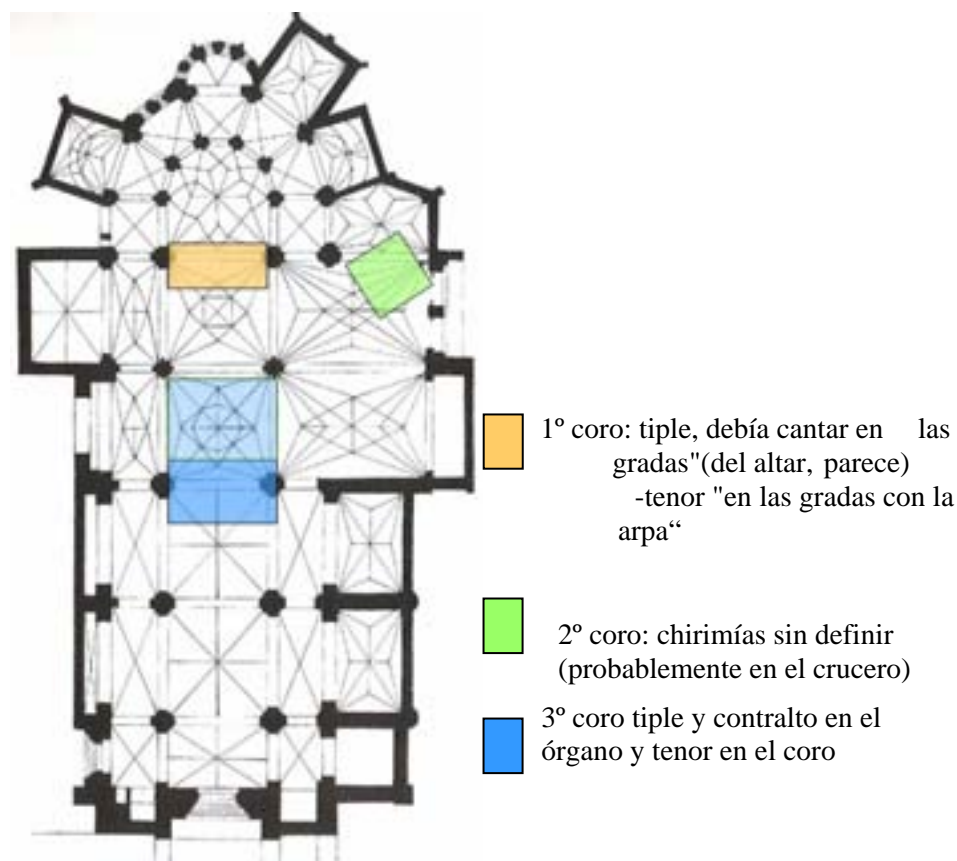


Fig. 11 Esquema del autor sobre la disposición de los coros en la basílica de Santo Domingo de la Calzada

López Calo<sup>59</sup> en la misma obra citada hace explicación de la disposición habitual de los coros en la policoralidad:

“..., la práctica era, en España, cantar el primer coro (solistas) un poco separado del segundo y tercero; el primero era acompañado por el arpa, el segundo y tercero cada

<sup>59</sup> [LOPEZ CALO 1983, 33]



uno por uno de los dos órganos que había en todas las catedrales, a ambos lados del coro, o simplemente por instrumentos bajos (bajones o violones), en el pasillo superior del mismo. Son numerosos los documentos capitulares que distinguen cuando los cantores debían cantar “en el coro” y cuándo “en el órgano”.

El Escorial fue un centro donde se desarrolló la música policoral, como lo demuestran los siete órganos que se dispusieron distribuidos por la basílica, tal como ya se han comentado en el apartado correspondiente a la organología. No se ha podido documentar la configuración de los coros junto a estos órganos, lo que si se conociera la configuración espacial y musical de estos órganos, ideados de diferentes tamaños lo que configura un conjunto organístico único para la policoralidad; teniendo en cuenta además de que uno de los órganos fuera transpositor (el órgano grande del crucero en el lado de la epístola se entonó con un tono y medio más bajo que los otros tres órganos grandes)

En cuanto al acompañamiento coral de estos órganos es de suponer que cuando la solemnidad lo requiriese los conjuntos de cantores acompañarían en sus ubicaciones a los órganos de la basílica, teniendo en cuenta que existe referencias documentales de que en alguna ocasión se trajeron junto a la Real Capilla a las capillas de las catedrales de Toledo y Ávila para que acompañaran al conjunto musical de la orden Jerónima que regía la basílica. La mayor parte de las obras musicales, durante el reinado de Felipe IV van introduciendo la policoralidad, muestran una formación de dos o tres coros: el primero formado por dos tiples, contralto y tenor; y los restantes por las cuatro voces.

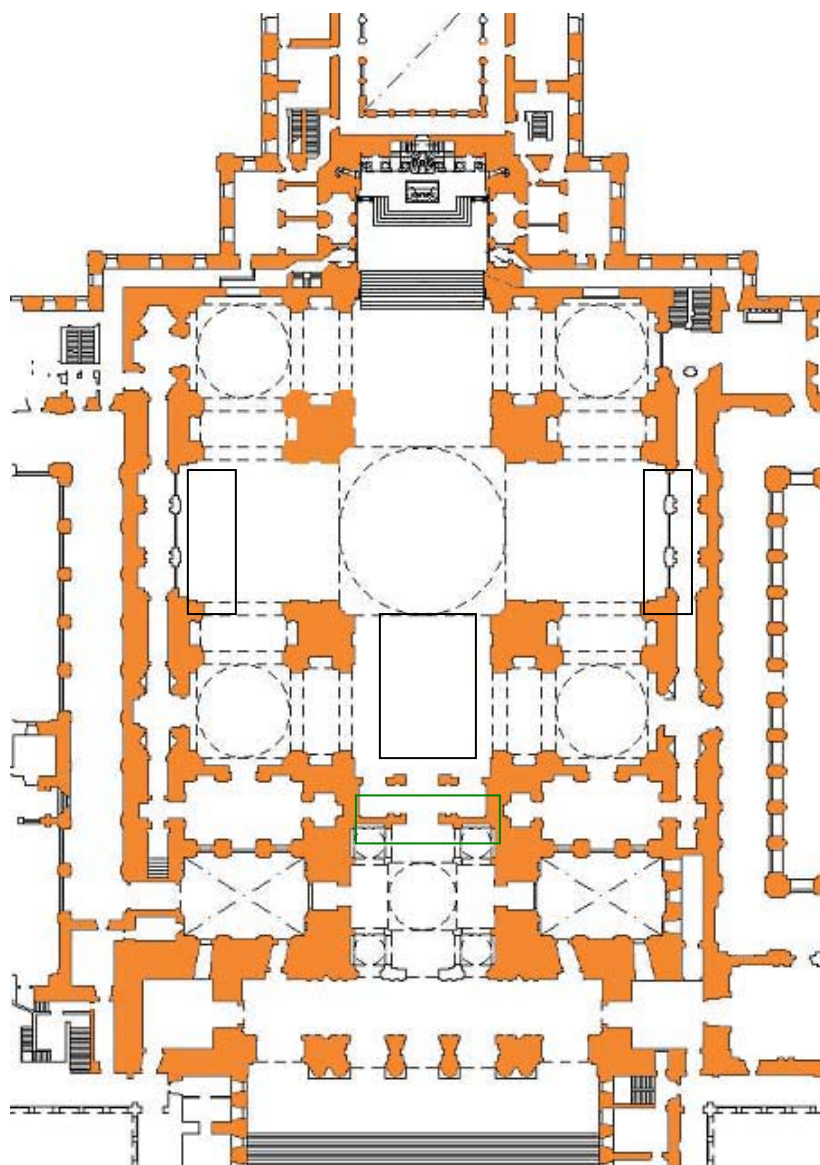


Fig. 12 Planta de la Basílica de El Escorial con la disposición de los coros

Montserrat Sánchez también al referirse al monasterio del El Escorial hace una descripción de la policoralidad en la basílica indicando la ubicación de los distintos coros.<sup>60</sup>

En 1690 con ocasión de la celebraciones en honor de la Sagrada forma participaron los cantores e instrumentistas de la Real Capilla, llegándose a hacer polifonía a nueve coros, cuatro dispuestos en la nave principal, dos en la barandilla del coro, dos en los

<sup>60</sup> [SANCHEZ SISCART 2000]

órganos del crucero, y otro, formado por la capilla del monasterio, en los asientos del coro. Además de por los órganos fueron acompañados por instrumentos, incluidos los de cuerda que ya eran habituales en la Real Capilla

### **2.3 Reflexión y conclusiones en torno al contexto musical.**

Esta introducción sobre el contexto musical ha permitido el situar y contextualizar la música que se realizaba en los siglos estudiados y que sirvió de base para el desarrollo de lo que sería la policoralidad.

El Catolicismo imperante que surgió, tras el Concilio de Trento , junto con la tradición dinástica de los Habsburgo, marcaron unas características en cuanto a música propias, donde se fundieron tanto las tradiciones castellanas heredadas de los Reyes Católicos, como las influencias musicales del norte de Europa.

La música desde el final del medioevo, tenía una fuerte dependencia de la religión, y a lo largo de estos siglos de la Época Moderna comienza a tener una entidad propia que se desliga de la polifonía y se transforma en un arte independiente y propio.

En España con la entrada del siglo XVII se fue produciendo una italianización de la cultura y de la música. Esta influencia promovida por el desarrollo del Renacimiento en Italia, tuvo una gran repercusión artística en España, y fue potenciada por la mayor movilidad de los artistas y, en particular los músicos (visita *ad limina* y reclutamientos papales para la capilla pontificia, de los mejores músicos de los países de su entorno) y por la generalización de la imprenta musical. Esta europeización de la música en España provocó, como toda introducción de novedades, dificultades y reacciones adversas a las mismas, como las del padre Feijoo ya enunciadas.

En cualquier caso la italianización trajo consigo el que la Corte de Madrid se fuera transformando según los nuevos gustos, introduciendo nuevos estilos artísticos y

musicales entre ellos la policoralidad que en España tuvo un desarrollo con características propias diferentes de las europeas, dada la tradición y los antecedentes en cuanto a música religiosa que se hacía, y al adoptarse de una manera especial en composiciones típicas españolas como los villancicos.

Esta repercusión española se ha documentado, teniendo numerosos estudios realizados por la musicología en España, que demuestran que existieron numerosos músicos que compusieron obras policorales y que fue una práctica habitual en nuestras iglesias durante los siglos XVI al XVIII. Mostrando la documentación existente que hace mención expresa de la ubicación de los coros en distintos templos para la práctica policoral, como son los casos de Catedral de Valencia, Santo domingo de la Calzada, y El Escorial.

### 3 ETIQUETA PROTOCOLO Y LITURGIA EN LA CAPILLA DEL ALCÁZAR

#### 3.1 Protocolo y etiqueta en la Corte

En el funcionamiento de las casas reales desde la Edad Media hasta nuestros días, las etiquetas eran el compendio de todas las disposiciones referidas a los cargos y oficios, donde se incluían los gajes {sueldos} y pagos en especie; y todo lo que tenía que ver con la organización y funcionamiento de la Casa Real, también incluían todo aquello relacionado con las normas de conducta y por tanto con la ceremonia y el modo de proceder de cada uno de los participantes. Siendo fundamentales en disponer el uso que se debía hacer de los espacios en cada acto de la Corte..

Para entender lo que suponía las etiquetas en aquella época serviría la narración de lo acontecido en la fiesta realizada el primero de mayo de 1681 para celebrar el santo del, Felipe, duque de Orleáns, padre de la reina.

Carlos II, la reina, María Luisa de Orleans, y asistían en Aranjuez a un corto entretenimiento teatral representado por los oficiales de la Casa Real y escrito especialmente para la ocasión. Se llamaba *Loa de la etiqueta y oficio de las Casas Reales*, y los protagonistas eran varios empleados de la despensa, de la cocina del rey, de la tapicería y de otros departamentos de la corte. Los personajes de la obra, sin embargo, eran una personificación del mismo palacio de *Aranjuez* y de la *Etiqueta*.

El argumento describe cómo *Etiqueta*, desafiada por *Aranjuez*, se bate en duelo con éste último, lo derrota y se establece en la Casa Real. Entonces *Etiqueta* le dice a *Aranjuez*: «en mi abrazo encontrarás cordura y fortaleza (...) de entre libros y documentos yo surjo como (...) la justicia (...) yo aparezco allí donde mis

preceptos se cumplen y mi verdad se desvela». Después, *Aranjuez* convence a *Etiqueta* de que se una a él en alabanzas para comunicar a la audiencia que los oficios de palacio, pautados por *Etiqueta*: « (...) se rigen por la justicia, para que ellos los reciban desde su prudencia, moderación y mantengan su fortaleza». Finalmente, completamente triunfante, *Etiqueta* canta sus propios elogios proclamando que en ella nosotros escuchamos «la voz de inviolables preceptos como la obligación y la obediencia». <sup>1</sup>

Se trataba de una obra de teatro, que nos transmite la importancia que para la corte española suponía el cumplimiento riguroso de las normas para el buen funcionamiento de la misma. Para la corte, la etiqueta conllevaba la razón, fortaleza, justicia, verdad, prudencia y moderación que se hacían patentes a través de sus normas de obligación y de obediencia.

La etiqueta borgoña consideraba un valor añadido el mantenimiento de las tradiciones ceremoniales lo que creaba un cierto inmovilismo que se veía reflejado en los espacios donde aquellos se desarrollaban. El rigor con que se seguía la etiqueta fascinaba a los visitantes extranjeros, aunque no terminaban de percibir la relación entre dichos ceremoniales y el espacio que los acogía.

Dentro de las disposiciones que conferían las etiquetas, la música tenía un papel complementario, infiriendo diferente protagonismo según los distintos actos protocolarios. La música no estaba presente en todos los actos pero si cobraban mayor relevancia en otros donde el poder de representación era más notable. Por otra parte, el

---

<sup>1</sup> [NOEL 2004]

espacio, el lugar donde se desarrollaban dichos actos, era un elemento que si podía condicionar los mismos y por tanto tenía una especial significación.

A continuación, después de un recorrido histórico para situar cronológicamente las ordenanzas, se repasarán algunas de los actos protocolarios más significativos y en especial aquellos que tenían como protagonista la Capilla y una fuerte vinculación en la relación espacio-musical.

### **3.1.1 El origen de las etiquetas. El ducado de Borgoña.**

Las etiquetas de la Corte española tuvieron su origen en el Ducado de Borgoña. Los Duques de este pequeño territorio con capital en Dijon gozaban de un poder político creciente durante la centuria de transición del Medievo a la Modernidad, y supieron formar, a partir de un territorio pequeño, un gran Estado. Destacando entre sus gobernantes el Duque Felipe el Bueno (1419-1467) y posteriormente Carlos el Temerario (1433-1477), último duque que gobernó el ducado. Su muerte en 1477 supuso el fin del ducado independiente siendo anexionado a la Francia de Luis XI.

Desde 1363 los duques de borgoña {perteneciente a la dinastía Valois} habían establecido unas etiquetas y usos que regulaban casi todos los aspectos de la vida cortesana; entre ellos, atender la capilla, vestir y desvestir a los monarcas,, recibir visitas, hacer regalos, organizar cenas con invitados y supervisar las cocinas ducales, éstas y otras actividades estaban regidas por el ceremonial de obligado cumplimiento cuando la familia real participaba. Este ceremonial, combinado con una enorme riqueza, y un generoso mecenazgo artístico, ayudaron a crear una viva y espléndida corte donde

la autoridad de los duques era realmente singular y su persona era considerada casi divina.

Cuando los franceses tomaron Borgoña en 1477, la única hija de Carlos el Temerario supo mantenerse firme en sus estados flamencos, los Países Bajos, preservando para su descendencia la tradición borgoñona, casada luego con Maximiliano de Austria hijo de emperador y futuro emperador, vinculó aquellas etiquetas a la nueva Casa de Austria, y posteriormente a la Corona española, por el matrimonio del archiduque Felipe el Hermoso, Duque de Borgoña (nieto de Carlos el Temerario) con Doña Juana de Castilla, con él llegó hasta España toda la etiqueta borgoñona, que se siguió desarrollándose en nuestro país junto con las tradiciones ya existentes de las casa de Castilla y de Aragón<sup>2</sup>. Estableciendo unas etiquetas propias de la corte de Madrid que de una u otra manera cobraron protagonismo en la vida cortesana, y que han ido perdurando hasta nuestros días.

### **3.1.2 Relación cronológica de las ordenanzas.**

Las etiquetas se publicaban como edictos, ordenanzas y cartas para conocimiento del pueblo y por tanto el seguimiento de las mismas; estas ordenes según se iba publicando se fueron agrupando en los libros de etiquetas y en los archivos reales.

---

<sup>2</sup> Pedro IV el ceremonioso (1319-1378) era el responsable del antiguo ceremonial Aragonés que se fusionó con el de Castilla y el nuevo de



### 3.1.2.1 La tradición borgoñona

Las primeras de las que se tiene noticia que se refieren a la **tradición borgoñona**, corresponden a las ordenanzas de Felipe el Bueno

**1458** ( Mons 31 de diciembre de 1458) Ordenanzas de Felipe el Bueno bajo el título de *Ordenanzas que el buen Duque Phelipe de Borgoña hizo en Monas de Heano a último de diciembre de 1548 sobre el gasto ordinario de su casa, con los nombres de los cavalleros, oficiales y criados que le servían por cuarteles, y de los gages, pensiones y raciones que llevaban.*<sup>3</sup>

**1469-1474** El sucesor de Felipe el Bueno, Carlos El Temerario redactó en 1469 sus ordenanzas de las cuales Olivier de la Marche hizo una segunda redacción en noviembre de 1474<sup>4</sup>

**1497** En este año Felipe el Hermoso, ya como príncipe heredero de la corona de Castilla, dicta unas ordenanzas para su casa con la intención de restaurar los usos de la Casa de Borgoña (heredada de su abuelo Carlos el Temerario)

**1500** Se redactan unas nuevas ordenanzas de la casa de Castilla incluyendo en esta ocasión unos estatutos específicos para la Capilla de música.

**1501** El 1 de noviembre, con motivo de un viaje a Castilla, Felipe el Hermoso ordenó una nueva composición de su Casa, dividiendo su Capilla Real en dos

---

<sup>3</sup> RAH Salazar y Castro 9/683, ff 66r-114v

<sup>4</sup> Ordenanzas de Carlos el Temerario por Olivier de la Marche, 1474. En *Nouvelle Collection des Memoires pour servir a l'Histoire de France*. 1851

agrupaciones la *grand chapelle* encargada de las celebraciones litúrgicas oficiales de la Corte y la *petite chapelle*, compuesta por dos presbíteros y unas ayudas, con el exclusivo cometido del servicio personal y diario del monarca.

**1506** En Orense el 8 de junio, ya como rey de Castilla, Felipe redacta la nueva composición de su casa, donde destacan el papel atribuido a los músicos acompañantes y entre ellos al prominente compositor Manbrianus de Orto.

**1515** Las ordenanzas de Carlos V, Bruselas, 25 de octubre de 1515. Al acceder a la mayoría de edad, el primogénito de Felipe el Hermoso, príncipe de Castilla y futuro emperador, decidió asumir el modelo borgoñón para la organización y funcionamiento de su casa<sup>5</sup> estableciendo las ordenanzas de su casa.

**1546** En Utrech en enero, se realiza una nueva relación de la casa del emperador, con motivo de la celebración de un capítulo de la orden del Toisón de Oro.<sup>6</sup>

En este año, también se adecuó la etiqueta de Borgoña al rito romano.

### **3.1.2.2 La casa de Castilla**

En paralelo a la tradición borgoñona representada por el archiduque Felipe en los Reinos españoles se seguía unos usos protocolarios basados en la Tradición Castellana

---

<sup>5</sup> RAH Salazar y Castro, 9/682 un volumen en pergamino de 37 folios firmados de puño y letra por el emperador.

<sup>6</sup> BN Ms 6020, Fol. 30r-42v.

**{1200}** La ordenanza más antigua para la casa de los reyes Castellanos es la que fijó Alfonso X el Sabio (1221-1284) donde destacaba las interferencias existentes entre los ámbitos domésticos, los de la corte y los religiosos. La mayor autoridad entre los cargos palatinos sería el capellán mayor.

**1433** Juan II, en 1433 realiza desde Segovia, la reforma de oficios de casa y corte<sup>7</sup> redactado con el título de *casa e corte e chançellería*

**1548** El 24 de diciembre de 1548 Gonzalo Fernández de Oviedo redacta, por encargo del emperador Carlos una ordenanza para el príncipe heredero titulado *Libro de la cámara real del príncipe don Joan, oficios de su casa y servicio ordinario*.<sup>8</sup>

Felipe II asumiendo las tradiciones familiares mantuvo las casas con las diferentes tradiciones hasta la futura unificación con Carlos II

**1535** En este año se constituye la casa del príncipe (Felipe) siguiendo la usanza de la casa Castellana.

**1556** Cuando Carlos V abdicó en su hijo, las casas del emperador pasarán engrosar las de Felipe II; por un lado la de Castilla que pasó íntegramente, mientras que la de Borgoña se dividió quedándose Carlos V con una pequeña casa para su servicio

---

<sup>7</sup> BN, Ms. 9427 y AGS Patronato Real, leg 25-1 Capilla De Juan II 1436 y Reyes Católicos 1490 ver Estado leg 146. Reforma de la capilla por Felipe II.

<sup>8</sup> BN Ms 1763 Gonzalo Fernández de Córdoba, Instrucción de la casa real del Serenísimo Príncipe Don Juan, de gloriosa memoria, primogénito heredero de los muy altos y católicos reyes Don Fernando y Doña Isabel, 24 de diciembre de 1548. La relación de la forma de servir que se tenía en la casa del emperador Don Carlos nuestro señor, *que haya gloria, el año 1545, y se había tenido algunos años antes, y del partido que se daba a cada uno de los criados de Su Md. Que se contaba por los libros de bureo* AGS C y SR leg 300 y leg 397 Casa de Borgoña de Felipe II 15 agosto 1548

personal. Por tanto, Felipe II amplió sus casas de Castilla y Borgoña con los servidores de su padre y algunos otros de la Reina Juana que había mantenido una importante casa en Tordesillas. La composición de la Casa real de Felipe II en 1556 ha sido recogida en un cuadro dentro de este mismo capítulo.

Felipe II dictó la siguiente ordenanza, como muestra del interés por recuperar los ceremoniales de sus antepasados y así poder incorporarlos a su corte.<sup>9</sup>

*Casa y manera de Borgoña y como S.M. se sirve, puesta en relación brevemente, como se pudo, de cabeza.*

**1570** Con motivo de la entrada de la reina Maria Ana de Austria en Burgos en 1570 el rey dictará una normativa específica para el despliegue ceremonial de las entradas regias, siguiendo la tradición borgoñona. En la Biblioteca del Palacio Real existen tres documentos al respecto con título *La orden que suele tener en las entradas y recibimientos que se hazen a los Reyes y Príncipes de España conforme al uso de la Casa de Borgoña*.<sup>10</sup> El documento conservado se trata de una copia de dichas ordenanzas hecha en 1599, seguramente para servir de guía para el recibimiento que se hizo a Margarita de Austria en Madrid.

**1579-1580** La orden *La relación de la forma de servir que se tenía en la casa del emperador Don Carlos nuestro señor, que haya gloria, el año 1545, y se había tenido algunos años antes, y del partido que se daba a cada uno de los criados de*

---

<sup>9</sup> BP II/1247 fols.26r-40v, con copia.AGS C y SR leg 26 nº 8

<sup>10</sup> BP II/758 fols. 116v-120r

*Su Md. Que se contaba por los libros de bureo.* Esta relación fue redactada por Juan Sigoney por decisión de Felipe II, con la intención de conocer las etiquetas seguidas por su padre. Este encargo se enmarcaba en el momento de que se iba a anexionar Portugal al reino de Castilla y el monarca quería conocer las medidas protocolarias y ceremoniales para la ocasión. Este libro de etiquetas se componía de un volumen de 58 folios encuadernado en piel con una cubierta donde en letras doradas se podía leer *Casa de Borgoña*.

**{1600}** Durante los primeros años de este siglo la Casa Real vivió una serie de reformas, casi nunca consumadas, redactándose diversas normativas y relaciones sobre los usos y el protocolo de la Casa Real.

En **1611** se realiza una relación donde se da cuenta de las más importantes ceremonias de la Corte, redactado en 1611 con título *Relación de los maceros sobre etiqueta y ceremonias de palacio* <sup>11</sup> En este escrito además de la relación de las ceremonias más significativas de la corte se refuerza la labor del mayordomo frente al resto de los personajes de la Corte.

En **1615** se hace una recopilación de diversas fuentes relativas a los ingresos de la hacienda real, gastos de las casas reales y ceremonias varias. Entre las que destaca una descripción de las ceremonias y orden de asientos en la capilla.<sup>12</sup> *Relacion de la renta que el rey despaña tiene en cada un a<sup>o</sup> (...) el gasto ordi<sup>o</sup> de su casa (...)*

---

<sup>11</sup> BN ms 10.605

<sup>12</sup> BN Manuscrito 2807 Fols. 168r-194r. Habiendo una copia en BN Ms 7423 {7432} Fol. 206v-209r

*El orden de asientos en la capilla real, sus grandezas y çeremonias. Como comen los rey<sup>s</sup> en pú<sup>co</sup>. mudanzas de corte. Salidas del rey en pu<sup>co</sup> a cayo y coche. El modo de escribir cartas, títulos, cortesías,...* Estas relaciones eran frecuentes para describir como se debían celebrar las ceremonias así como el papel y lugar que debía ocupar cada personaje en la misma.

**1616** En este año se hace una reordenación del documento redactado el año anterior con el titulo *Relación puntual y tanteo de la renta que el rey de España tiene en sus reinos... gasto ordinario de su casa Rl. Capilla real. Como comen los reyes en público. De mudarse la corte. Como SM sale a caballo en actos públicos. El modo de escribir cartas, títulos y cortesías.*<sup>13</sup>...*Las ceremonias y riquezas de la capilla rl, como asiste el Rey a los oficios y el orden y asiento de los cardenales y grandes embaxadores*

Y también en este año se hizo otra redacción diferente del mismo:

*Relación puntual y tanteo de la renta que el rey de España tiene cada año en todos sus reinos...Ansimismo, el gasto ordinario de cada año en su casa y en la de la Reina...Las ceremonias y riquezas de la capilla rl, como asisite el Rey a los oficios y el orden y asiento de los cardenales y grandes embaxadores*<sup>14</sup>.

Inciendiando las tres relaciones en la necesidad de tener legislado y ordenado todas las celebraciones regias.

---

<sup>13</sup> BN Ms 7432, Fol.s 178r-218 r

<sup>14</sup> BN Ms 6043 fols. 165r-176r

**1617-18** Felipe III en 1617 junto con su valido por el duque de Lerma se proponen realizar una reforma de las casas reales <sup>15</sup>que se llevó a cabo entre 1617 hasta 1618.

**1632** Con Felipe IV y el conde duque de Olivares se realizaron diversas modificaciones de las ordenanzas, entre ellas reduciendo el poder del Mayordomo Mayor. Se empezó a elaborar una normativa general sobre la Casa Real y el funcionamiento de las ceremonias. En este reglamento trabajaba el arquitecto Juan Gómez de Mora, y consta en los archivos que en 1638 se continuaba todavía trabajando en el mismo.

### **3.1.3 Las etiquetas de Felipe IV. 1651**

**1647.** El 22 de mayo Felipe IV crea la *Junta de etiquetas* con el fin de establecer definitivamente una normativa para su casa aplicable, también para la casa de su hijo bastardo Juan José de Austria. La Junta de etiquetas se formó con el erudito Lorenzo Ramírez de Prado y el marqués de Palacios y el grefier<sup>16</sup> Sebastián Gutiérrez de Párraga actuando como secretario.

**1651** 11 de febrero de 1651 Se dan por terminadas dichas etiquetas, siendo presentadas ante el Rey, cuatro días después, el 15 de febrero.

---

<sup>15</sup> AGP, Secc Adm. Leg 928

<sup>16</sup> RAE, *Grefier* Oficio honorífico de la casa real, según la etiqueta de la de Borgoña, auxiliar y complementario del veedor. En el bureo actuaba como secretario.

Señor la junta {de etiquetas} pone en manos de V. Mg.<sup>d</sup> (como lo mandó) las etiquetas que se han formado para el gobierno y buena administración de los oficios de la casa real de V. Mg.<sup>d</sup> y sus funciones domésticas y públicas...<sup>17</sup>

**1647** En este año se realizó una segunda edición de las etiquetas, añadiendo nuevas funciones y obligaciones que no habían quedado resueltas en las anteriores.<sup>18</sup>

Etiquetas de Palacio, estilo y gobierno de la Casa Real que han de observar y guardar los criados de ella en el uso y ejercicio de sus oficios... y funciones de la misma Casa Rl, ordenadas desde año de 1562 y reformadas el de 1647.

Se hicieron varias copias de estas etiquetas para el seguimiento de las mismas destacando entre ellas, la copia encargada por Felipe V a su grefier *Joseph Espina y Navarra*<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> AGP Sección Histórica, caja 51, tomo 1 *Etiquetas generales que han de obserbar los criados de la casa de S. Magd. En el uso y ejercicio de sus oficios*. Original redactado en 11 de febrero de 1651 según decreto de 22 de mayo de 1647 y rubricado por Sebastián Gutierrez de Párraga

<sup>18</sup> BN Ms 7011

<sup>19</sup> BN Ms 9147 fols 246r 247 r;281 r,287 r 306r *Etiquetas generales* copiadas por Joseph Espina y Navarra, secretario y grefier de Felipe V, en palacio 19 de noviembre de 1731



### Cuadro de la composición de la Casa de Felipe II a finales de 1556

(Cuadro elaborado por el autor extraído de [ROBLEDO 2000a])

#### CASA DE BORGONA

##### Capilla

Limosnero mayor  
Segundo limosnero  
Sumiller de oratorio  
2 sumilleros de oratorio  
Maestro de capilla (N. Payen)  
10 capellanes  
Primer capellán de misas cantadas  
3 capellanes de misas cantadas  
3 capellanes de misas rezadas  
Confesor del común  
13 cantores  
16 cantores  
Maestro de los cantóricos (A. Loef)  
Organista (Juan de Cabezón)  
Organista (M. Bouck)  
Furrir  
2 furrireros  
3 mozos de oratorio  
2 mozos de capilla  
2 mozos de capilla  
Templador (Cristóbal de León)  
Templador (Ludolf Volmont)  
2 cantóricos  
11 cantóricos

##### Chamberlanes

Sumiller de corps Chamberlano

##### Mayordomos

Mayordomos

##### Gentilshombres de la boca

Gentilshombres de la boca

##### Caballerizo mayor

Caballerizo mayor

##### Gentilshombres de la casa

Gentilshombres de la casa

##### Varletscuents

Varletscuents

##### Costilleros

Costilleros

##### Pajes

Ayo Capellán  
Maestro [de gramática] Ayuda de ayo  
Cocinero  
Maestro de voltear  
Maestro de tañer y danzar  
Maestro de esgrima

##### Panadería

##### Eschapería

##### Cocina

##### Salsería

##### Guardamanger

##### Cerería

##### Boticaria

##### Tapicería

##### Caballeriza y armería

Caballerizos  
Maceros  
Reyes de armas  
9 trompetas  
4 trompetas  
2 Atabaleros  
Pintor  
Armeros

Furrir  
Ayudas del anterior  
Sastre  
Dorador  
Corteos  
Un nombre sin especificación  
Sumier  
Lacayos

##### Fuerría

Mariscal de logis Gentilshombres de la cámara  
Guardajoyas  
Guardarropa (el anterior)  
Cero mayor  
Médicos  
Contralor  
Gestier  
Juan Sigoney  
Acemilero mayor  
Ayudas de cámara  
Barbero de corps  
Ayuda del anterior  
Médicos  
Médicos  
Médico  
Cirujano  
Ujieres de cámara  
Ayuda de guardarropa  
Ayudas de guardajoyas  
Aposentadores de palacio  
Ayudas de aposentador  
Sota ayuda  
Ujieres de sala y salota  
Sastre  
Calcetero  
Bordador  
Peligero  
Zapatero  
Platero de oro  
Ayuda del anterior  
Platero de Plata  
Entallador

Cuadro de la composición de la Casa de Felipe II en 1556

1/2

Hacedor de ropa de camas Cordenero Gomero Costurera Lavandera de corps Lavanderas de boca Portero de palacio Ayuda del anterior Cerrajero	<b>CASA de CASTILLA</b>	
<i>Capitán y archeros</i>	<i>Capilla</i>	<i>Atabuleros</i>
trompeta	Capellán mayor 2 predicadores 8 predicadores Predicador Predicador 94 capellanes Capellán 2 capellanes Pedro de Pastrana 2 cantores Tañedor de tecla (A. de Cabezón) 5 cantoneros 1 cantorico	5 atabuleros
<i>Guardia española</i>		<i>Ministriles altos</i>
2 Pífaros 2 Tambores		15 ministriles altos
<i>Guardia alemana</i>	<i>Oficinas</i>	<i>[Otros ministriles]</i>
2 Pífaros 2 Tambores	Tesceno Contador Teniente de mayordomo mayor Guardarropa Cirujano Médico [especial] Espadero Tundidor Titador de oro y corriero Birotero Barrendero Montero y ballestero Montero y ballestero de caza Guantero Escudero de pie Escudero de pie Otros oficios	A. de Cabezón, tañedor de tecla Melchor Cincor, vihuela de arco F. de Soto, músico de cámara F. de Solís, ministril de flauta
		<i>Escuderos de pie</i>
		Escuderos de pie
		<i>Monteros de guarda</i>
		Monteros de guarda
		<i>Caza de volatería</i>
		Cazador Mayor Cazadores Catamboras
		<i>Caza de montería</i>
	<i>Porteros</i>	Monteros de trulla Mocos de lebreles Mocos de ventores Ballesteros Criador de perros
	Portero de cámara Porteros de cámara Portero de cadena Porteros de cadena	
	<i>Barrenderos</i>	
	Barrenderos	
	<i>Aposentadores</i>	
	Aposentadores Trompetas 10 trompetas	

Cuadro de la composición de la Casa de Felipe II en 1556

2/2

Fig. 1 Composición de la Casa de Felipe II en 1556. Cuadro del autor.

### 3.1.4 Relación de actos protocolarios

Las etiquetas establecían normas generales y usos gajes pero una de sus funciones era el establecer las funciones dentro de los actos protocolarios, haciendo una descripción precisa de los mismos. La descripción se fundamentaba en decisiones protocolarias del monarca o de su mayordomo mayor, basadas en la práctica heredada. Así en ocasiones se reproducían con precisión los acontecimientos ya realizados en el pasado para que sirvieran como modelo para actos similares futuros.

Antonio Rodríguez Villa en 1875 hizo una recopilación sobre estas etiquetas editándolas en la *Revista Europea*, que posteriormente en 1913 se publicaron editadas en un único volumen.<sup>20</sup> En esta relación sobre las etiquetas los actos protocolarios definidos son los siguientes:

- Entrada de los Reyes en Palacio después de haber heredado el trono.
- Entrada de las Reinas en la Corte
- Bautismos de príncipes e Infantes
- Propositiones de Cortes
- Juramentos de los Reinos a los Príncipes herederos
- Salida de SM a la Capilla ordinaria
- Festividad de la Candelaria
- Domingo de Ramos
- Ceremonial para la recepción del estoque o capelo { 1577 entrega del capelo cardenalicio al príncipe Alberto }

---

<sup>20</sup> [RODRIGUEZ VILLA 1913]

- Ceremonial para la recepción de la rosa { 1595 la infanta Isabel recibe la rosa del papa)
- Consulta del Consejo de los viernes
- Besamanos de los consejos
- Salida de SM en coche a alguna iglesia
- Salida solemne de SM en acción de gracias.
- Recibimiento de Príncipe extranjero.
- Recibimiento de Legado pontificio
- Recibimiento de cardenales
- Ídem de embajador ordinario
- Capitulo del toisón de oro { 1593 Capítulo del toisón de Oro }
- Bautismo de moro y conclusiones en la capilla real
- Entierros de Reyes , príncipes e Infantes
- Honras de Reyes y Príncipes en San Jerónimo.
- Auto de fe en presencia de SM.

### **3.2 Las etiquetas y la Capilla.**

Desde el momento en que conviven las dos capillas, la flamenca y la española, se producen diferencias entre los componentes de las mismas, por la similitud de funciones y derechos que ambas dictaminaban. En particular por las atribuciones de cada uno de los dirigentes de cada una de ellas, el Limosnero Mayor de la capilla de borgoña y el Capellán Mayor de la castellana, generándose numerosas disputas entre ellos, hasta que en 1584 Felipe II congrega los dos cargos en una sola persona, Don Pedro García Loaysa Girón. Creando en 1586 la “capilla al uso de Castilla y Borgoña”, unificando las

costumbres de Castilla, Borgoña, Flandes y varios usos de la Corte Papal como la de los maestros de ceremonia<sup>21</sup>

La casa real estaba formada por diferentes departamentos de los que dependían numeroso personal al servicio del monarca, a continuación se presenta un cuadro con las composición de la Casa de Felipe II en 1556, donde todavía mantenía la división de en la casa de Borgoña y Castilla. Entre los oficios más destacados estarían el Mayordomo mayor, los sumilleres, sumilleres de cortina, camareros cantores, furrieres y limosnero, caballerizos y un colegio de cantorritos.

La capilla era una de las dependencias donde se congregaban mayor número de personal y por tanto de actos protocolarios.

De acuerdo con las constituciones de la Real Capilla aprobadas en 1623 la persona encargada de velar por la adecuada celebración de los ritos y funciones en el templo era el maestro de ceremonias. La constitución 12 disponía que

el Capellán maior nombre un Capellán que sea Maestro de Ceremonias, y un Theniente a cuio cargo estén las Ceremonias del Altar, Choro, y Capilla, y que no se pueda introducir ninguna ni mudar ni quitar ninguna de las antiguas sin orden del Capellán maior, que tendrá particular cuidado *que* se guarden las ceremonias romanas ordenadas por Su Santidad

En la constitución 55 se volvía a insistir en este punto en similares términos, según se ordenaba de la siguiente manera:

---

<sup>21</sup> ver [GERARD 1883,278]

El Maestro de Ceremonias ha de tener particular cuidado de que se celebren los divinos oficios conformes a el ceremonial Romano y que no se Ynnobe ni altere en nada de lo que está asentado en la Capilla sin orden del Capellán maior.

### 3.2.1 Relación de las ordenanzas de la Capilla

Al igual que la Casa real tenía sus ordenanzas, la Capilla tenía otras específicas que en ocasiones se englobaban dentro de las recopilaciones de etiquetas o se editaban por separado, de estas se pueden destacar las siguientes, ordenadas cronológicamente:

1436 *Constituciones de la capilla rl de SM dn Juan el 2º gloriosa memoria, hechas py el capn mayor y su cabildo año de 1436.*<sup>22</sup>

1515 *Estatutos de la capilla del emperador Carlos Quinto al uzo de la Casa de Borgoña.*<sup>23</sup>

En 1568 se hizo una copia para Felipe II del *Calendarium capellae regiae y Leges et constituciones capellae Catholicae Maiestatis* de 1436

1584 *La orden que se ha de guardar en lo que toca a la capilla, 22 de enero de 1584*  
(instrucciones para el oratorio privado de Felipe II)

---

<sup>22</sup> AGP Secc. Adm leg 1133 *Calendarium capellae regiae y Leges et constituciones capellae Catholicae Maiestatis*; Este legajo recoge diversos expedientes sobre reglamentos de la Capilla Real: copias de constituciones y reglamentos de la Capilla y sus dependencias. Desde 1436 hasta 1905

<sup>23</sup> Se conserva una copia posterior en la BN ms. 1013.

1616 *El orden de asientos en la capilla real, sus grandezas y ceremonias*. Redactada en 1611 y recopiladas en 1615.<sup>24</sup>

1620 Manuel Ribeiro. *Lembranças das cousas q. Se acostruma fazer na real cap<sup>o</sup> de Madrid*.

*Idem Memoria das costumes q. Nesta real cap<sup>o</sup> de Madrid se uzan estando Sua Mag-de presente.*

1634 Manuel Ribeiro, *Breve descripción de la Real Capilla de Madrid y de las çeremonias q. en ella se exercen por el discurso del anno..., ca 1634*.<sup>25</sup>

1651 Mateo Frasso. *Tratado de ceremonias o culto que se da a Dios en la real capilla de los reyes católicos nuestros señores (dios los guarde), dividido en dos partes*.

1685 Mateo Frasso. *Tratado de ceremonias o culto que se da a Dios en la real capilla de los reyes católicos nuestros señores (dios los guarde), Vs dividido en dos parte principales, la primera trata de la real capilla y las personas q. Asisten a ella, la segunda de las ceremonias con las cuales se celebra el divino culto. En Madrid, en la imprenta de N. Año 1685*<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> BN Ms 2807

<sup>25</sup> AGP Real Capilla caja 72/6

<sup>26</sup> RAH 9/454 bis f.3

A partir de la muerte de Isabel de Valois, que era gran aficionada a las fiestas y los teatros sólo se realizaron ceremonias solemnes en la capilla de palacio<sup>1</sup>. Aunque determinadas funciones estaban reservadas a otras parroquias del entorno de palacio, como en San Jerónimo que se celebraban las ceremonias oficiales de la monarquía, los funerales reales, los juramentos, y las misas de recepción a la entrada en la ciudad de mandatarios. La iglesia de San Gil era la parroquia del palacio y en ella y en San Juan<sup>1</sup> tenían lugar los bautizos principescos. Atocha era un lugar de peregrinación real, y en Santa María de la Almudena como iglesia de la Villa de Madrid el Concejo a los soberanos.

A continuación, se hará una relación de aquellos actos protocolarios más significativos en relación con la Capilla adjuntándolos con las plantas de distribución que ilustran dichos actos en el libro de etiquetas; y que se podrían considerar inéditas en trabajos de este tipo y profundidad:

### **3.2.2 Salida de Su Majestad a capilla y la orden de asientos**

Uno de los actos más característicos de la vida protocolaria de palacio era la salida del rey a Capilla; los Reyes solían oír misa a diario en sus oratorios privados, utilizándose la capilla para la celebración de fiestas litúrgicas y algunas ceremonias privadas, pero siempre con un carácter interno de la Corte, como capilla de palacio para las damas y cortesanos, las celebraciones con participación del pueblo se hacían en las iglesias de la Villa.

Cuando el rey “sale a capilla” existía un acompañamiento especial dentro del ceremonial Borgoñón debía cruzar todos sus apartamentos hasta su sala, recorre las



galerías superiores del patio para entrar en la Sala grande de la Emperatriz y de ahí a la capilla. Durante las procesiones se utiliza igualmente la puerta de la sala que da al patio de la Reina.

El rey se situaba en su sitio rodeado por una cortina que le ocultaba de las miradas de los cortesanos.

En cuanto a la disposición dentro de la capilla, existía una etiqueta muy rigurosa. Dada las dimensiones reducidas del templo una parte de la Corte participaba de la celebración desde la Sala de la Emperatriz, donde también se pone el monumento en Semana Santa. Junto las Rejas del fondo, dejando un paso al lado, se encuentra la tribuna real en la que toman sitio los infantes y la Reina. Cuando el rey quería evitar “salir a capilla” también ocupa esta tribuna. Los músicos se sitúan en una tribuna superior, donde se distribuyen los cantores y se encuentra el órgano. Las tribunas superiores se reservan para las damas. En la nave{coro rectangular} los cortesanos sentados en los bancos situados longitudinalmente o de pie paralelos al muro; los grandes al Este y los capellanes enfrente de ellos. El presbiterio está reservado a los celebrantes, al Rey y a los embajadores. El Rey ocupa el sillón Real, rodeado de la cortina, en el lado del evangelio. Los embajadores se sitúan en frente.

A continuación se reproduce el capítulo de las etiquetas generales de 1651 donde se relata la salida de Su Magestad a capilla.

### **Salida de S M a la capilla ordinaria.**<sup>27</sup>

La noche antes da SM orden al Mayordomo mayor, si le ay, y al semanero, y si no ay Mayordomo mayor, la toma el Semanero de su Majestad sale por la antecámara y en la Sala dá la orden al Archero que está por cavo de la deçena, diciéndole la ora en que su Majestad a de salir.

Luego la da a los Cavos de escuadra de las dos Naçiones, y a falta de ellos a los más altos, y les ordena abisen a los embajadores, grandes, Mayordomos y guardas.

Sale SM de su aposento acompañado de grandes, y Mayordomos, si ay Cardenal espera a SM en la Cámara, y en ella le ponen silla de braços para que se asiente; los embajadores esperan en la antecamarilla, y en la antecámara los gentileshombres de la boca, títulos, y los de Italia, a quien SM a hecho merced de Preeminencias de Castilla, y los del Sacro Imperio que estan debajo de la firma de SM, Cavalleriços, Paxes, Su Ayo, y los Lacaldes de la casa y corte.

En la Saletta esperan Acroes, Costilleres, Cappitanes Ordinarios, y los Maçeros. Si ay alguna Muger de calidad que quiera hablar a Su Magestad se le pide liçecia para entrar en ella al Mayordomo mayor o semanero.

En la Saletta esperan los Archeros, por un lado y otro, y dentro de esta Pieça están dos soldados de cada naçión, y los demás en el corredor en orden, los españoles a la mano derecha y a la yzquierda los Alemanes.

En la puerta del Antecamarilla, ay un ugiere de Cámara que da los Bastones a los Mayordomos.

En la de la Antecámara otro ugiere.

---

<sup>27</sup> BN Etiquetas generales ms 1064 fols. 174v-176v. Recogido por [ALVAREZ OSORIO 2001, 370] y RODRIGUEZ VILLA 1913]

En la Saleta, un portero de Saleta, y en la puerta de la Sala un portero de la Cámara.

El ayuda de Cámara hace señal en la puerta de la Cámara, y ba pasando por las puertas a las Guardas.

En el acompañamiento van delante los Sargentos y Alfereçes de las dos Guardas, luego dos Alcaldes, Paxes, y Su Ayo, Capitanes ordinarios, Cavalleriços, Costilleres, Acroes, Gentileshombres de la boca, y títulos mezclados, los Maçeros arrimados a las Guardas, Mayordomos y Grandes, y si ay Príncipe ba al lado yzquierdo de Su Magestad (no haviendo Cardenal) porque haviéndole toma el derecho y el cardenal el yzquierdo, con algún reconocimiento atrás.

Los Infantes si los ay ban delante de Su Magestad.

Los Embajadores por sus Preçedençias, el Mayordomo mayor al lado derecho, y el Capitán de los Archeros al lado yzquierdo no siendo Grandes.

Los Archeros con sus Thenientes zierran el acompañamiento, admitiendo dentro Gentileshombres de la Cámara y Consejeros de Estado.

En llegando el acompañamiento a la Capilla esperan a la puerta los Sargentos, Alfereçes y Thenientes de las dos Guardas española y alemana, hasta que entre Su Magestad, y luego se recojen las guardas y quatro soldados de ambas naçiones se quedan a la puerta de la parte de afuera, dos al postigo de la cortina, y dos al postigo de Mayordomos, para que no lleguen ni hagan ruydo.

También Camilo Borghese<sup>28</sup> en 1594 hace una descripción del aparato ceremonial de la salida a Capilla del Rey. (Felipe II) que recogemos aquí, siendo interesante el comprobar como el ceremonial se había mantenido desde este monarca a sus sucesores.

Li quali [Grandi] tutti, oltre gl' infiniti altri che non hanno titolo de Graneli, sempre servono Sua Maiestá in cappella et negli altri luoghi, et hora che il Re, da molti anni in qua, non comparisce in il publico, servono il Ser<sup>mo</sup> Principe, quando va acapella, che tutte le feste ordinariamente si fa in pallazzo; nella quale interviene S. A. et il Ser<sup>mo</sup> Cardinale-Arciduca, che stanno sott una trabacca di damasco cremesino, guarnita el'oro, che da tutte le parte sta chiusa, eccetto dall' altare: la quale poi, quando si canta l'evangelio, si apre dalle parti d'avante da un cappellano, et un vescovo, ch'e il cappellano maggiore, gli porta a basciare{bagiare} il vangelio et anco la pace.

Assistono a questa sua cappella il Nuntio di Nostro Signore, gli anbasciatori dell' Imperatore et di Francia, quali sedono{secondo} all' incontro della trabacca ove sta il Principe, sotto la quale è un banco longo, coperto d'una tapazzeria di Fiandra, sopra che sedono li Grandi senza precedenza, et stanno indifferentemente come si trovano. In contra a quel banco ne sono elue altri, dove sedono li cappellani, che sano molti, senza cantare. Dietro dei quali sano infiniti cavallieri, et veruno cuopre, fuore delli ambasciatori, Graneli e preti. La cappella non e molto grande, bianca tutta con il cielo dorato. Ha un solo altare con pitture eccellentissime, apparato di tappezzarie bellissime con oro, che si mutano conforme alli tempi.

La musica è copiosa di voci esquisite, ma alla qualità della stanza è troppo strepitosa.

---

<sup>28</sup> Camilo Borghese *Relation du voyage en Espagne* Publicada y anotada por Alfred Morel Fatio (1878)

Il Rè sta dentro {in} una bussola di tavole a piedi della cappella, sotto la musica, senza esser veduto; nel qual luoco sta parimente l'Infanta, et sopra la musica in certi palchi, stanno le dame et madrone. Finita la messa, gli ambasciatori et Grandi accompagnano il Principe alle sue stanze, andando gli ambasciatori soli a dietro, con la testa coperta et li Graneli inanzi pur coperti et tutti gli altri scoperti. Et quando anca Sua Altezza cavalca, questi signori li fanno servitù. Onde questa quaresma, cavalcando una volta a San Geronima: accompagnato dal Ser<sup>mo</sup> Cardinale-Arciduca, con gran compagma de duchi et cavallieri e con le guarelle degli alabardieri,...

Una vez en la capilla como ya describía Borghese la disposición interior estaba marcada por un riguroso orden que se establecía en la orden de asientos<sup>29</sup>

En la capilla *Real* ninguno se cubre sino es grande, obispo, embaxador de Rey Coronado y Venecia, y capellanes de honor con sobrepellizes.

A la mano derecha del altar Mayor arrimado a la pared está un banco rasso, cubierto con alfombra, el rostro al cuerpo de la Yglesia en el qual se sientan los obispos *que* se hallan presentes a los divinos officios.

Luego al pie de la grada del altar Mayor está el sitial con dosel, cortinas y alfombras y silla para su *Magestad* y almoadas para las rodillas y braços que son siempre de concierto con el frontal del altar salbo si tiene luto su *Magestad*.

Más abajo fuera del arco de la Capilla está un banco largo rraso, cubierto con un tapiz donde se sientan los Grandes.

Al otro lado de la mano hizquierda del altar está en la grada una silla obispal para el capellán mayor. Y para vestirse los obispos que dijeren misa a su *Magestad*.

---

<sup>29</sup> BN Ms 7423 fols. 207r-208r; recogido también en [ALVAREZ OSORIO 2001, 357]

Luego más avajo frontero de su *Magestad* está un banco raso cubierto para el nuncio y otros embajadores con otro vanco raso delante cubierto de terciopelo para arodilliarse.

Más abaxo fuera del arco enfrente del banco de los grandes están dos vancos largos uno detrás de otro y descubiertos para los capellanes.

Detrás de los vancos de los grandes y capellanes están en pie y descubiertos todos los cavalleros, títulos y particulares y criados de envaxadores que van a la capilla.

Entre la cortina del Rey y el banco de los grandes se pone un escavelillo rasso para el Mayordomo Mayor el qual se sienta y cubre aunque no sea grande en aquel lugar por el officio y detrás dél están dos Archeros de guarda.

Cerca de la cortina del Rey están en pie los dos sumilleres y maestros de ceremonias que avisan a la dignidad que se halla en la Yglesia para que lleve a vessar el Evangelio y la paz a su *Magestad*, y los sumilleres corren la cortina de delante y la del lado, y los quatro Mayordomos van delante de la dignidad y buelben con él hasta la peana del altar y se buelben a su lugar que es detrás de los envaxadores en pie y no habiendo dignidad lleba el misal y la paz uno de los capellanes.

Al Gran Prior de San Juan da lugar su *Magestad* como a su sobrino para que entre en la cortina real y se ssiente en una silla de respaldo detrás de su *Magestad*.

Frontero del altar al pie de la capilla están quatro tribunas en la más vaja que está al par de la iglessia oye misa la Reina, Príncipe y Ynfantes e infantas y está toda cerrada la tribuna y ansí no son vistos.

En la segunda está la música donde ay algunos vancos en que se sientan algunos Cavalleros y Títulos que allí van para oyr los officios sentados y cubiertos porque allí no se entiende capilla y es lícito cubrirse y sentarse cada uno.

En las otras dos tribunas de ariba acuden las damas y criadas de la Reina y otras señoras *que* van a la capilla que entran por el quarto de la Reina por no aver otra entrada.

Se completan las descripciones de la disposición dentro de la capilla con el relato de François de Tours a principios del XVIII, incidiendo en los mismos conceptos.

**Descripción capilla y procesión.** François de Tours (principios del XVIII)<sup>30</sup>

La capilla de palacio se encuentra en un claustro de grandes dimensiones en el cual había más de trescientos o cuatrocientos guardias muy bien vestidos que tenían bellísimas partesanas. Había allí muchísima gente pero nadie entró en la capilla, como no fueran los limosneros, confesores y predicadores del rey y la reina, los músicos y los grandes de España, todos ellos con su collar del Toisón de Oro, que era una joya de un valor incalculable, algunos eclesiásticos y religiosos, entre los cuales me encontraba yo. Nada más empezar la ceremonia-el oficiante era el Patriarca de las Indias-, el Rey entró en la capilla acompañado de un único guardia y dos pajes. Se colocó sobre un reclinatorio cercano al altar, al lado del Evangelio. Este reclinatorio estaba rodeado de cortinas de damasco, semejantes a las que bordean una cama, y se levantó la cortina. El Rey entró y se dejó caer la cortina y repentinamente dejó de verse al Rey. A su lado sólo había un guardia. Al final de la capilla había una separación adornada con paneles de cristal: allí estaba la Reina y todas las damas de Palacio. Solamente se veía a la Reina, que se encontraba de rodillas frente a una ventana que estaba abierta.

---

<sup>30</sup> François de Tours “*Voyage par Espagne, et Portugal*” Ms del siglo XVII, 124 fols. Citado por L. Barrau Digo en *Revue Hispanique*, LIII, 123 (1921)

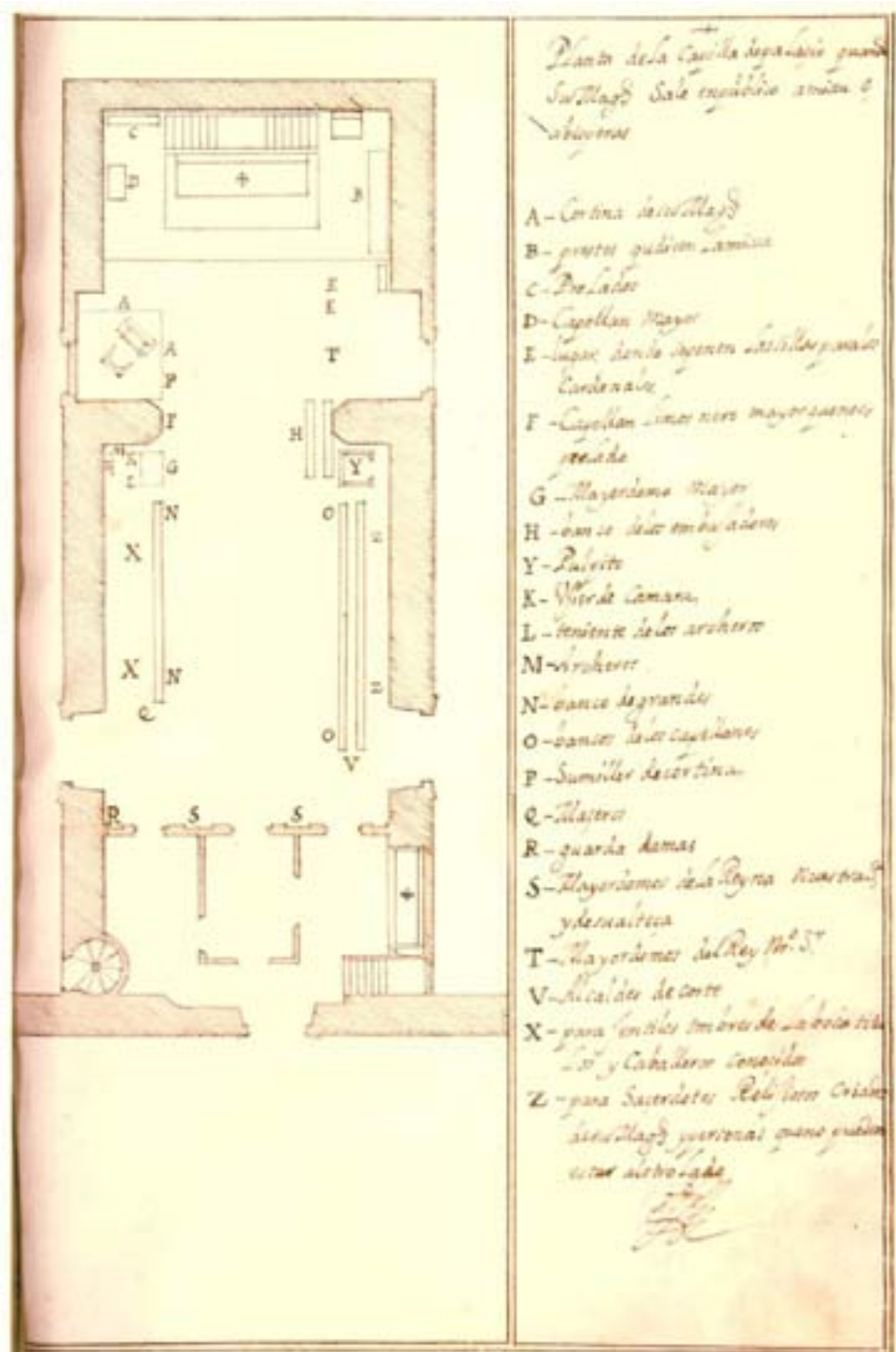


Fig. 2 {1648} *Planta de la Capilla de palacio quando Su Magd Sale en publico a missa o abisperas*. Madrid. Patrimonio nacional. AGP Planos sig.4102

Las etiquetas generales acompañaban estas descripciones con los planos y dibujos que ilustraban las disposiciones de los personajes dentro de la capilla. Este plano de gran



interés para el desarrollo de esta investigación será analizado posteriormente en el capítulo correspondiente a la planimetría de la Capilla Real.

La participación de la Capilla musical en este acto protocolario no está definida de una manera específica, ocupaban su lugar dentro de la Capilla y eran una parte fundamental en la celebración, pero no tenían un papel destacado en el recorrido procesional de la “salida a capilla”.

### **3.2.3 Procesión del Corpus con asistencia de Su Magestad**

La celebración del Corpus era uno de los momentos importantes dentro de la liturgia de celebraciones de los monarcas españoles. A continuación se recoge la descripción establecida por las etiquetas generales de cómo debía ser dicha procesión.<sup>31</sup> En el capítulo sobre otros espacios para la Capilla Real se hace un análisis más pormenorizado de las circunstancias de estas procesiones.

Preveníase en la iglesia de Santa María la cortina, sitial, banco y demás cosas necesarias. En llegando S.M., se empezaba la misa y se iba ordenando la procesión, de modo que al acabar aquella continuaba esta sin detención alguna. Al tiempo de mover la Custodia daba la vela a SM el limosnero y capellán mayor y el regidor comisario la daba a los Grandes y mayordomos. Marchaban los primeros los trompetas y atabales, y seguían los niños desamparados, los de la doctrina, pendones y cofrades, cruces de la parroquias, hermanos de los hospitales de la Corte y general, los del de Antón Martín, frailes capuchinos, mercedarios descalzos, trinitarios descalzos, agustinos descalzos, mínimos de San Francisco de

---

<sup>31</sup> AGP Sección REAL CAPILLA, caja 72-5, FIESTAS RELIGIOSAS. Expediente sobre organización de actos con motivo del Corpus Christi, la Encarnación y otras festividades religiosas. Ceremonial de la Real Capilla

Paula, mercedarios trinitarios, carmelitas, agustinos, franciscos, curas y beneficiados de las parroquias con la cruz de Santa María y la del hospital de la Corte, la cruz de la Real Capilla alumbrada con hachas por dos pajes de S.M., los cantores y ministriles en hileras, los capellanes de S.M. con hachas; a los lados de la Custodia los prelados; junto a los capellanes, hacia la parte de afuera, los consejeros en dos hileras. Marchaban delante de la Custodia los que llevaban los incensarios y una parte de los regidores con las varas y los cordones del palio, y los restantes allí cerca para relevarlos en este cargo. Seguían detrás de la Custodia el Prelado y ministros que oficiaban, el Prelado que llevaba la mitra del anterior, los mayordomos y grandes de España en dos hileras, S.M, los Cardenales, embajadores, consejeros de Estado y gentileshombres. Las guardas española y alemana iban formadas en dos filas, una a la derecha y otra a la izquierda por la parte de afuera, desde que empezaban los religiosos hasta donde estaban S.M, cerrando el medio punto la guardia de archeros. Entre el último soldado de la guardia española y el primer archero iba el tapicero o una ayuda sin espada con la almohada descubierta sobre el brazo para servirla al mayordomo mayor y este a S.M. Los títulos y caballeros se colocaban más debajo de los consejeros, entre la guardia y los religiosos, por la parte de afuera; los alcaldes de Corte, cada uno contres o cuatro alguaciles, desde la cruz de los niños desamparados hasta la de los frailes capuchinos, cuidando de que no fuese ninguna persona extraña entre la procesión, y si necesitaban para apartar la gente salir del puesto que les estaba designado, habían de ir por fuera de la procesión(...) como lo mandó Felipe II por decreto del año 1568 dirigía la procesión el mayordomo semanero, para lo cual daba las ordenes convenientes a los alcaldes y tenientes de las guardias.

En el capítulo correspondiente a otros espacios para la Real capilla se hace un estudio más en profundidad de esta manifestación litúrgica y ceremonial.

### **3.2.4 El toisón de Oro**

Los capítulos de la Orden del toisón de oro reclamaban un ceremonial particular recogido igualmente dentro de las etiquetas. Cada año el día de San Andrés, se

celebraba en la capilla del Palacio la fiesta en conmemoración de la orden del Toisón de Oro.

El 30 de noviembre de 1593 se reunió, por primera vez el capítulo de la Orden del Toisón de Oro en la Capilla de del Alcázar<sup>32</sup>, presidido en esta ocasión por el príncipe por enfermedad del Rey. En este acto se nombraron tres nuevos caballeros que recibieron su nombramiento en la cámara real de mano del rey, luego se trasladaron a la sala de la emperatriz para que se les impusiera el collar y por último al son de trompetas y timbales entraron en la Capilla por la puerta Oeste desde el patio del Rey, donde escuchan el oficio de vísperas celebrado por el nuncio apostólico, don Camilo Caetano. El rey sigue la función desde el oratorio de la tribuna, el infante Felipe ocupa el sillón real, y los recipiendarios siguen la celebración desde el banco de los Grandes.

Esta ceremonia era profusamente definida en las etiquetas, realizándose la entrega del collar en un Salón de Palacio y trasladándose a la Capilla para la celebración religiosa. Donde los músicos de caballerizas con sus trompetas y timbales magnificaban la ceremonia y la Capilla de Música se encargaba de los cantos litúrgicos.

Señalaba SM día para celebrar Capitulo, y el anterior al designado el Canciller de la Orden, acompañado del tesorero, greffier y rey de armas del Toisón, llevaba al príncipe, Infante o caballero que lo había de recibir un ejemplar de los estatutos con las ceremonias y juramento que había de hacer, y el rey de armas le entregaba a su vez una relación detallada de todo.

---

<sup>32</sup> Ver [GERARD 1984,116]

El día de San Andrés, patrón y abogado de la Orden, asistía S.M. con todos los caballeros a la fiesta que se celebraba en la capilla, y acabada ésta, les daba S.M. de comer...

### **3.2.5 Lavatorio de Jueves Santo**

Uno de los momentos donde se fundían de una manera particular la Corte y la religión era en la celebración del Jueves Santo, que se celebra en la Corte desde 1242 donde le Rey por un día lavaba los pies a sus súbditos y les servía la mesa, era una curiosa simbiosis de liturgia etiqueta que todos los reyes Habsburgo hicieron en su estancia en el Alcázar.

A continuación recogemos dos relatos sobre dicha particular celebración.

Según Charle Noel<sup>33</sup>

Allí, en el lujoso salón que a finales del siglo XIX fue calificado como el salón de los pobres, una extraordinaria ceremonia tenía lugar cada Jueves Santo. Siguiendo el detallado ritual dispuesto en los libros de etiqueta, el rey subvertía la relación diaria entre gobernante y súbdito durante el lavatorio de los pobres. Primero lavaba los pies de trece hombres y luego les servía la comida. Aunque los hombres se sentaban en un banco bajo (como los caballeros del Toisón de Oro en el día de San Andrés), la larga mesa en la que comían estaba adornada con flores, el pan que comían era el mismo con el que el rey sería servido posteriormente, el vino era abundante (un poco más de dos litros para cada uno) y se les permitía llevarse los saleros y utensilios que habían utilizado, ropa nueva y una bolsa con monedas que les daba uno de los capellanes del rey. El rey les lavaba los pies personalmente después de, como signo de humildad, haberse quitado su capa,

---

<sup>33</sup> [NOEL 2004]

espada y sombrero. Posteriormente, una vez que los pobres se sentaban, presumiblemente más satisfechos, el monarca les servía individualmente su comida. Era asistido por muchos de los mismos oficiales que le servían a él en una comida pública: el aposentador de palacio, el patriarca de Indias, los mayordomos portando sus bandas oficiales, el venerable guarda de arqueros, uno de sus médicos de cámara y un boticario de palacio (para inspeccionar los pies de los pobres con anterioridad a su lavado) y otros oficiales y gentilhombres de cámara.

Y en la relación que hace Rodríguez Vila de las etiquetas de la Casa de Austria<sup>34</sup>

Expuesto ya el santísimo Sacramento, salía SM de la capilla y venía en procesión con la cruz hasta la antecámara. Los mayordomos le acompañaban con sus bastones y el semanero despejaba la pieza donde estaba la vianda. La guardia de archeros estaba en la saleta, formando a uno y otro lado el teniente y dos soldados a la cabecera de la mesa de los pobres. El diácono cantaba el Evangelio, y al mismo tiempo iba S.M. quitándose la capa, espada y sombrero y ciñéndose una toalla que le daba el limosnero mayor, y en su ausencia el sumiller de cortina, tomaándola de mano del mozo de la limosna, y acto continuo comenzaba a lavar los pies a los pobres. Terminado el lavatorio, mientras S.M. se ponía la capa, espada y sombrero, colocaba el mozo de la limosna a los pobres en la mesa, y empezaba S.M. a servirles la comida, levantando los principios que estaban sobre la mesa y dándoselos al sausier que con una rodilla en tierra y una toalla ceñida los iba metiendo en cestas.

---

<sup>34</sup> [RODRÍGUEZ VILLA 1875]

### **3.2.6 Otros actos descritos en las etiquetas**

A continuación se recogen una muestra de las plantas que acompañaban las etiquetas como complemento a las mismas, en ellas se establecía las distribuciones de todos los participantes en dichos actos según su valor protocolario, organizándose para dar cobertura al rey personaje central de la Corte.

Estos plantas, como se ha indicado corresponden a las Etiquetas Generales, por lo que la fecha que le corresponden serían las de la publicación de las mismas, el 11 de febrero de 1651. En cuanto a su autoría, tanto en el Archivo General de Palacio como diversos autores se las atribuyen a Juan Gómez de Mora, siendo este hecho discutido por diversos historiadores y por mi, presento la justificación de ello en un capítulo a continuación cuando realizo un análisis más exhaustivo de los planos de la Capilla, y en particular del correspondiente a estas etiquetas. Por lo que me remito a ese momento para presentar la hipótesis sobre la autoría de los mismos, donde considero que es más pertinente según la línea de investigación que se está llevando.

### 3.2.7 Salida para bautismos de príncipes e ynfantes<sup>35</sup>

Las Etiquetas Generales se acompañaron con plantas de distribución de todas las comitivas según los diferentes fines de la salida, se tratan de unos planos con el mismo formato que el mostrado anteriormente de la capilla de palacio, que se distribuía en dos ventanas organizadas verticalmente, en la ventana de la izquierda que se utiliza para representar los dibujos de las plantas de la procesión, y otra a la derecha, donde se escribe la leyenda explicativa del dibujo.

El dibujo no se acompaña por ninguna escala ni gráfica ni numérica, lo que hace incidir en el uso exclusivamente protocolario del mismo, ya que la información que transmite es únicamente de distribución de los elementos de la ceremonia. La realización de estos planos que organizaban las comitivas, era un cometido del Maestro Mayor, las dimensiones de estos planos eran de 403 x 305 mm.

Este tamaño y el formato se siguieron utilizando por Teodoro Ardemans a partir de 1700 y se ha mantenido en algunas muestras hasta principios del siglo XX.

---

<sup>35</sup> Sobre bautismos de infantes existen diversas descripciones que complementarían esta información, pudiéndose afrontar un futuro estudio sobre los mismos. AGP Sección histórica. Caja 95 *Bautismo del príncipe don Luís, hijo de Felipe V. Prevenciones de ornato que se hicieron en Palacio*” Madrid 2 de diciembre de 1701, y *Bautismo del Serenísimo Señor Príncipe de Asturias, don Luís primero deste nombre*” Madrid, Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1708, AGP Sección HISTÓRICA 95 Bautizo del infante Don Luís 8 diciembre de 1707

	<p><i>Planta del acompañamiento de hispóximo de ynfante</i></p>
	<p><i>nº</i>  1 - Alcalde de corte  2 - profesor Magd Consueyo teniente  3 - Jentiles ombres de la casa  4 - Jentiles ombres de la boca  5 - Mayordomos del infante si le cubiere .  6 - quatro majeros .  7 - Mayordomos de la Reyna  8 - Mayordomos del Rey  9 - grandes  10 - Reyes de armas .  11 - grandes con las fuentes y enellas los ynsinias  12 - La persona que lleba la ynfante en brazos  13 - Cardenales  14 - embaxadores  15 - el padrino  16 - La madrina  17 - Mayordomo Mayor de la Reyna  18 - ayos de los infantes si le cubiere  19 - ayas de la ynfante si le cubiere  20 - quatro duennas de honor  21 - guarda Mayor  22 - damas de las manos  23 - Caballeros en lugares con los damas  24 - guardas de damas</p>



Fig. 3 {1651} *Planta del acompañamiento de bautismos de ynfantes.* Madrid. Patrimonio nacional. AGP Planos sig.4098

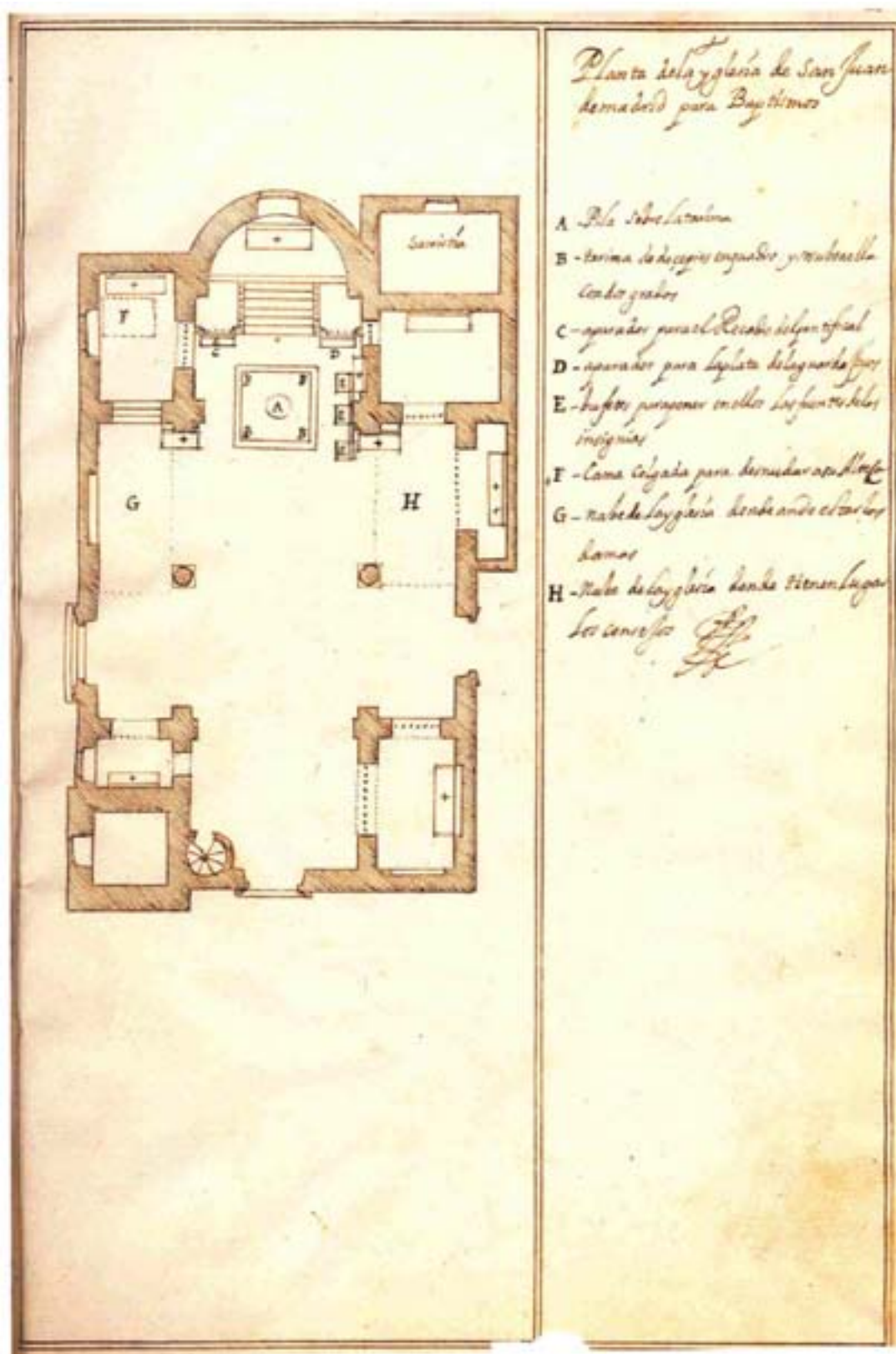


Fig. 4 {1651} ETIQUETAS GENERALES Planta de la Iglesia de San Juan de Madrid para Baptismos. Madrid. Patrimonio nacional. AGP Planos sig.4099

### 3.2.8 Honras de reyes

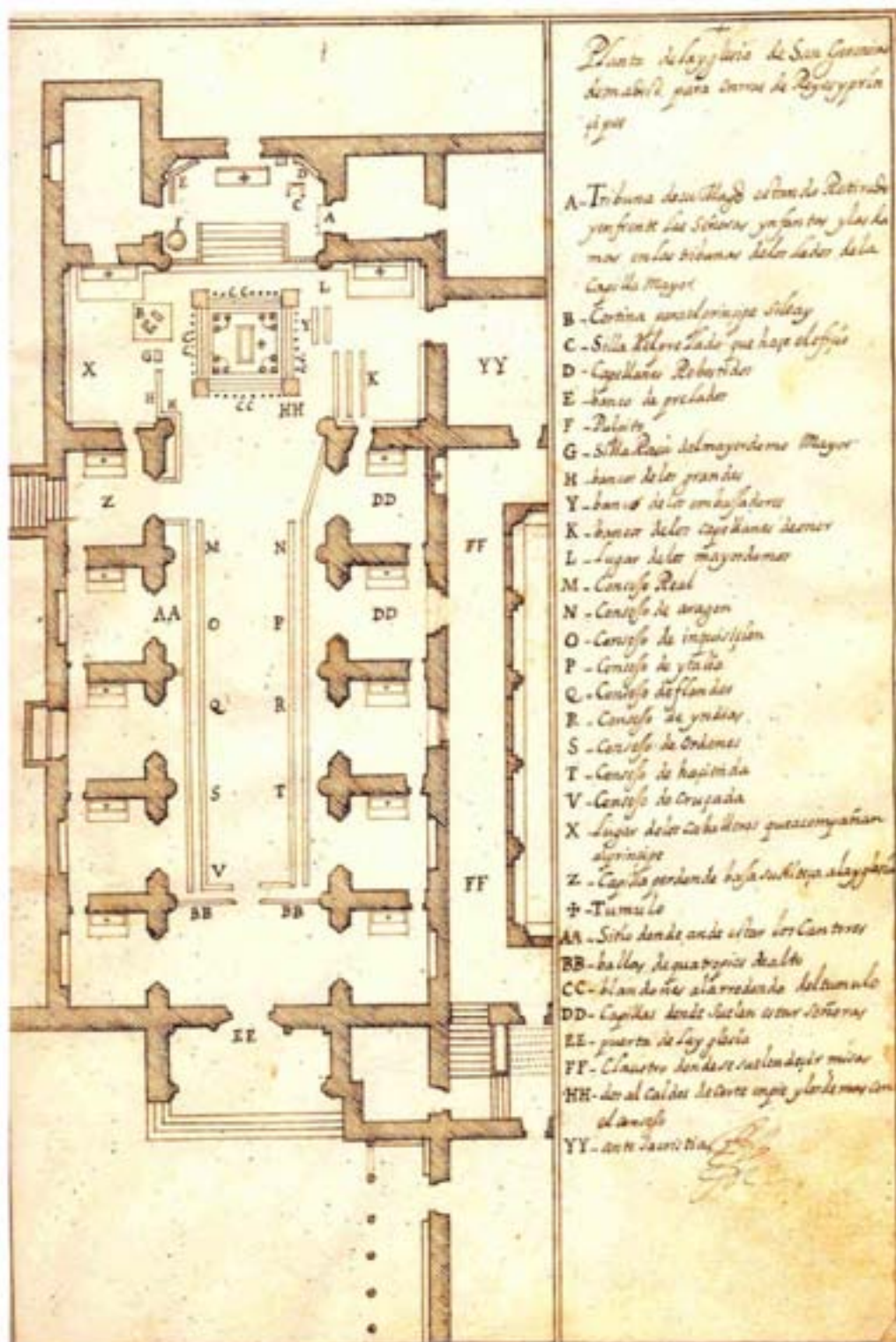


Fig. 5 {1651} ETIQUETAS GENERALES *Planta de la Iglesias de San Gerónimo de Madrid para onras de Reyes y principes* . Madrid. Patrimonio nacional . AGP Planos sig.4108

### **3.2.9 Salidas solemnes de SM**

Cuando los Monarcas debían salir de palacio de forma solemne, estaba establecido la forma en que se debía hacer, para ellos e adjuntaban las plantas de distribución de los diferentes estamentos. Distinguiéndose las ocasiones según la misión de la salida, (acciones de gracias, después de heredados, entradas reales, procesiones religiosas,...) y según la forma de salir el rey, si a caballo, en carruaje o andando.

A continuación se presentan una muestra de las plantas que establecían la distribución de las comitivas.

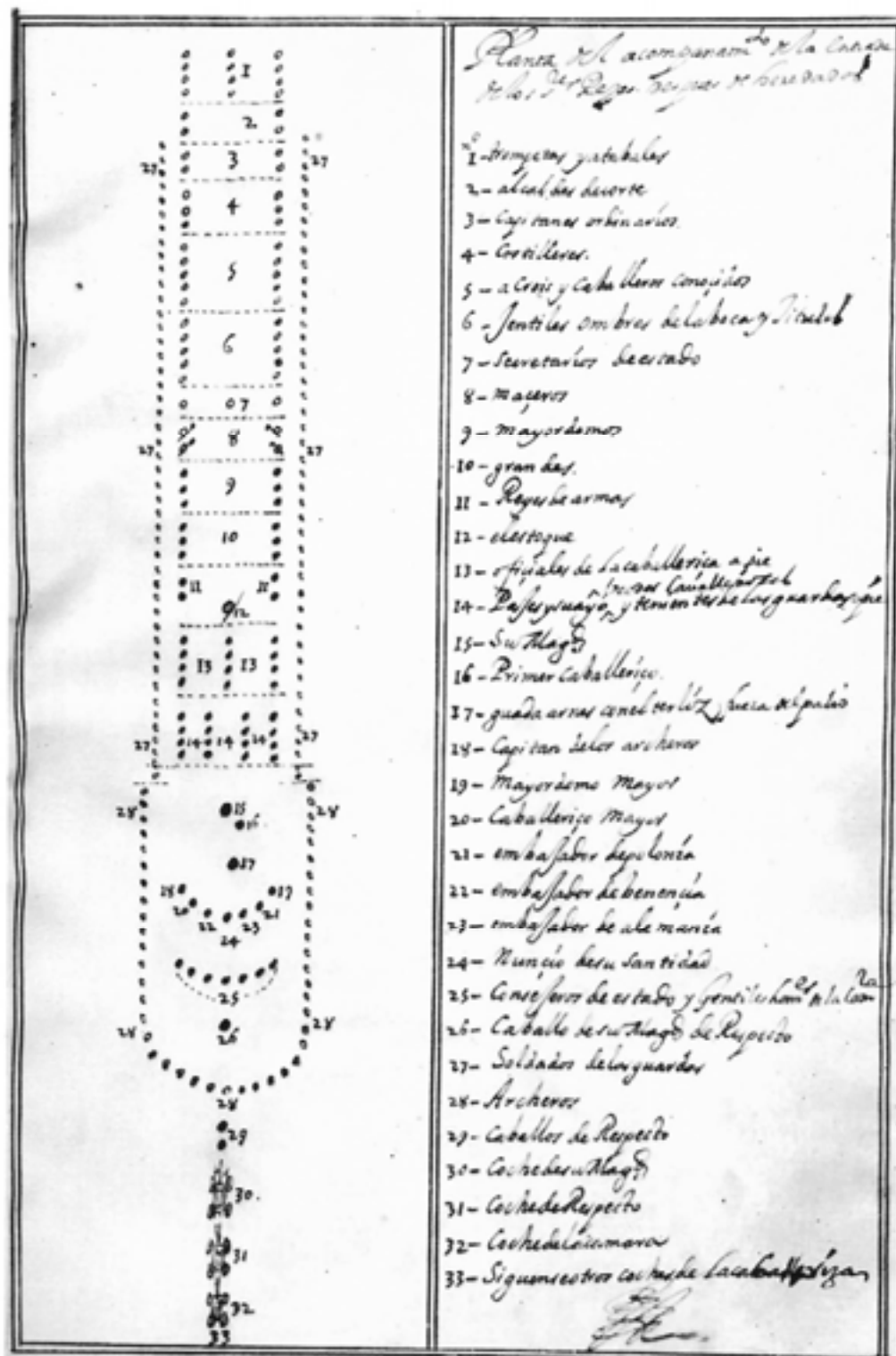


Fig. 6 {1651} ETIQUETAS GENERALES *Planta de acompañamiento de las entradas de los Sres Reyes después de heredados Madrid*. Patrimonio Nacional. AGP Planos sig.4096



Fig. 7 {1651} ETIQUETAS GENERALES Planta de acompañamiento del Rey saliendo a caballo. Madrid. Patrimonio Nacional. AGP Planos sig.4109





Fig. 8 {1651} ETIQUETAS GENERALES *Planta de acompañamiento de las entradas de la Sras Reyes de España en las Cortes Madrid*. Patrimonio Nacional. AGP Planos sig.4097

Como se puede comprobar en los actos protocolarios y demostraciones públicas descritas por las etiquetas, la música estaba representada por la presencia de agrupaciones, normalmente, de trompetas que abrían las mismas.

Las referencias que se hacen a la música dentro de las etiquetas hacen pensar que no tenían un papel muy específico dentro de las mismas, sino que correspondían más al apoyo litúrgico. Quedando recogidas y definidas en los libros de la Real Capilla.

### **3.3 Liturgia en la Capilla Real de Madrid**

Según define la Real Academia de la Lengua (RAE), la liturgia sería, el orden y la forma que ha aprobado la Iglesia para celebrar los oficios divinos. En este sentido en este capítulo se pretende conocer el contexto litúrgico de la Corte de Madrid en la época estudiada y su relación con la música y protocolo y con la Real Capilla de Música, empezando con la mención del Concilio de Trento que marcó el devenir de la iglesia católica en ese momento.

#### **3.3.1 El Concilio de Trento 1545-1563**

El Concilio de Trento surgió como respuesta a la revolución protestante de Martín Lutero, en el norte de Europa y que socavaba profundamente los cimientos de la fe cristiana. Con este Concilio se buscaba una reafirmación del catolicismo y establecer una nueva disciplina eclesiástica que evitaran los excesos existentes.

Su comienzo fue en 1545 bajo el pontificado del papa Paulo III, continuándose las sesiones, con sus sucesores Julio III y Pío IV desarrollándose en veintidós sesiones que concluyeron en 1563.

La obra doctrinal del Concilio de Trento fortificó la disciplina eclesiástica frente al protestantismo y estrechó los lazos entre el Papa y los miembros de la Iglesia.

El concilio hizo una revisión general de toda la doctrina; se hizo una nueva relectura de la Biblia, donde se analizaron cada uno de los Sacramentos, y se analizó la autoridad de la Iglesia y la misión que debía cumplir en el mundo.

Se hizo una defensa de la Sagrada Escritura., sobre la doctrina del pecado original, la santificación y la gracia, sobre los Sacramentos, especialmente sobre la Eucaristía y sobre el culto de las imágenes y las indulgencias

El tema de los sacramentos y de la liturgia tuvo un lugar relevante en sus trabajos. Pero, fijándose sobre todo en aquello que negaban los reformadores protestantes.

A partir del concilio, se dejó en manos del Papa, la publicación de nuevos libros litúrgicos. Por lo que a partir de entonces Pío V editó el *Breviarium romanum*, (la Liturgia de las Horas) (1568), y el *Missale romanum* (1570); y Paulo V el *Rituale romanum* (1614). En estos libros se buscaba la intención de volver a las fuentes genuinas de la liturgia, pero, debido a la falta de medios técnicos adecuados, lo único que la reforma tridentina consiguió fue perfeccionar el rito romano de acuerdo con la forma que tenía en tiempos de Gregorio VII (1073-1085).



La gran novedad que introdujo el Concilio de Trento fue la uniformidad que se impuso a toda la Iglesia latina. Uniformidad acompañada de una rígida fijación de fórmulas y ritos y, que en adelante, no permitiría introducir en ella ninguna modificación.

Los cerramientos entre la iglesia de los sacerdotes y la de los fieles se fueron eliminando para conseguir un mayor acercamiento visual y auditivo entre el celebrante y los fieles.

En cuanto a la música, el Concilio de Trento, supuso un cambio importante de la concepción de la música en los ritos litúrgicos de la época, estableció que la liturgia debía hacerse cantada, para un mayor acercamiento de la misma al pueblo, ya que se consideraba la liturgia rezada un mero cumplimiento que sólo realizaban las iglesias más pobres y carentes de medios económicos.

A criterio del Concilio de Trento, la complejidad que la música litúrgica vocal e instrumental había adquirido en el siglo anterior, no servía ya a los ideales contrarreformistas, por lo que se imponía un regreso a la simplicidad y a la cabal comprensión del texto por parte de la asamblea.

El cambio sustancial sobre la consideración acústica en la iglesia se produjo por la importancia que se concedió a la predicación, como instrumento al servicio de la Contrarreforma.

En el Concilio se produjo una oposición frontal al principio puramente esteticista que servía de apoyo a la planta central del Renacimiento, estableciendo un tipo de iglesia contrarreformista de una sola nave, que atendía mejor a las necesidades del culto católico.

Uno de los teólogos que destacó en las necesidades de la nueva iglesia fue San Carlos Borromeo (*Instrucciones Fabricae et Supellectili Ecclesiasticae* 1577) en este tratado ordenaba que las iglesias se hicieran de planta de cruz latina. Borromeo fue el encargado por el concilio de proponer junto con el cardenal Vitellozzi, las reformas musicales necesarias, adoptando como modelo la polifónica homofónica con letra bien

inteligible. La inteligibilidad en el texto, también en la música, fue un objetivo fundamental. El Concilio de Trento no propuso determinaciones sobre estilística musical, aunque si insistió sobre aptitudes fundamentales. De hecho en la sesión del comité de 10 de septiembre de 1562 con el título '*Abusos en el sacrificio de la Misa*'

se trató el tema de la música de iglesia. Haciendo una recomendación de que la Misa ha de efectuar una labor edificante para con los fieles, para lo cual sus palabras deben ser inteligibles', '*...las Misas deben ser celebradas simplemente por la voz o el canto, de tal modo que debieran ser pronunciadas claramente e inconfundiblemente sin perturbar los oídos y las cabezas de los oyentes*'

En España, en el concilio Provincial de Toledo de 1565 se pronunciaron en parecidos términos sobre la música<sup>36</sup>:

Cuando se cante en la iglesia debe redunda en gloria de Dios y debe ser comprendido por las gentes. Las palabras no deben ser oscuras. El canto polifónico puede seguirse utilizando pero el texto debe ser claramente inteligible

Por otra parte, se promocionó a los centros religiosos que disponían de recursos, para que debían tener su propia capilla musical para sus celebraciones, y sino debían recurrir a la contratación de músicos para la celebración de las festividades más señaladas.

Los tipos de música religiosa que establecía el rito eran dos. Por un lado el "*canto llano*", usado a diario en la misa y en el oficio; y por otro el "*canto de órgano*" o canto polifónico, en ocasiones con instrumentos, que se utilizaban para solemnizar las fiestas más destacadas.

---

<sup>36</sup> Ver [SENDRA y NAVARRO 1996]

### 3.3.2 La liturgia en el Alcázar.

La religiosidad de los monarcas Habsburgo en la Corte de Madrid es bien conocida, toda la vida de la Corte estaba influida por la liturgia imperante en el momento. Los monarcas a diario participaban de los diferentes oficios<sup>37</sup>; es de suponer que al menos seguirían tanto la oración de la mañana, los laudes como la de la del final del día, las vísperas, y que se celebraba una misa a diario con participación del monarca. Consta en la documentación de la época que, al menos Felipe IV tenía costumbre de comulgar a diario. Estos actos litúrgicos se celebraban normalmente en sus oratorios privados, atendidos por algún capellán {capellán de banco}<sup>38</sup>, acompañado de algunas personas de su entorno. En las ocasiones señaladas por las etiquetas, los monarcas participaban en las celebraciones realizadas en la Capilla de Palacio, *saliendo a capilla* como establecía el ritual borgoñón.

La Capilla de palacio tenía una doble utilización, tanto como espacio para el protocolo del monarca, como capilla de palacio que prestaba servicio religioso a la Corte que habitaba en el Alcázar y que estaba presidida por el Patriarca de las Indias. Los días festivos, estaba reservado al Rey, que tras la cortina oía la misa solemne, acompañado de los embajadores y los notables; y los demás días servía de parroquia para la gente de

---

<sup>37</sup> Cuando nos referimos al oficio divino podemos entender que engloba tanto la celebración eucarística, diaria o de festivos, como el oficio de las horas que se celebraba a diario. El oficio de las horas se componía de: Maitines a las 6 de la mañana, Laudes a las 9, Prima, Tercia, Sexta, Vísperas, y Completas cada tres horas, siendo las oraciones principales las de Laudes, Vísperas y Completas.

<sup>38</sup> Ver la diferenciación entre capellanes de banco y de coro en el capítulo correspondiente.

palacio que, al toque de campana acudían a la misa cantada o a los oficios dirigidos por un capellán.

### **3.3.3 Los ritos litúrgicos.**

La vida religiosa se basaba, entre otras cosas, en un cumplimiento riguroso de los ritos, modificándose los mismos a lo largo del tiempo. Y en especial aumentando el número de los mismos.

Es a partir del siglo V cuando la liturgia cristiana se enriqueció con gran número de fórmulas y de ritos; estos ritos tenían una especial significación según los distintos pueblos que componían el universo católico. Entre los más significativos, destacaron el rito bizantino en Oriente y el rito romano en Occidente, asentadas cada uno en las dos capitales del Imperio,

Otros, fueron el rito milanés o Ambrosiano, el galicano, el norte-africano, el bracarense y/o el hispánico.

#### **3.2.1.1 El rito hispano-mozárabe**

El rito mozárabe era, por tanto la manera propia de celebrar las acciones litúrgicas en la Iglesia Española en los primeros diez siglos de su historia. Fue el rito seguido por los cristianos hispano-romanos, y se siguió usando bajo la dominación de los visigodos, y también por los cristianos que permanecieron bajo la dominación musulmana. Cuando el Papa Gregorio VII decidió extender el rito romano a toda la cristiandad europea, los reyes de Aragón y después los de Castilla, (no sin resistencias) acabaron por aceptar el rito romano, por lo que fue desapareciendo el rito español en los reinos cristianos de la

península. Se mantuvo, sin embargo, en los territorios ocupados y fue entonces cuando comenzó a llamarse *mozárabe*, como se llamaba a los propios cristianos sometidos al Islam, quedando en Toledo como capital del rito mozárabe hasta nuestros días.

Desde el Concilio de Trento, Pío V, impuso el rito romano en toda la Europa latina.

### **3.2.1.2 El rito Romano**

A partir del siglo VI en el rito romano, se desarrolla el canto litúrgico. Esto contribuye a dar al culto cristiano un tono de solemnidad y de elevación artística que atrae y conmueve al pueblo. Destacando en este aspecto el Papa Gregorio I que adapta la doctrina e introduce las conocidas misas gregorianas.

Como rasgo característico de la misa romana es que al esquema tradicional de la Eucaristía (Liturgia de la Palabra y Liturgia de la Eucaristía) se añaden tres movimientos de la procesión para presentar el pan y el vino; y la procesión para la comunión. Cada procesión se acompaña con un canto y se termina con una oración presidencial y el Amén del pueblo.

La liturgia cristiana más primitiva se caracterizaba por su simplicidad, tanto en ritos como en las plegarias. En esta época comienzan a introducirse elementos que se alejan de la sobriedad original siendo más ceremoniosa. Así, comenzaron los obispos a usar anillo, a ser saludados con genuflexión o con el beso en el pie, a usar trono, a ser acompañados con luces y con incienso.

Todos estos ritos procedentes del ceremonial de la corte imperial fueron adoptados en las celebraciones litúrgicas; con lo cual la liturgia romana fue adquiriendo un tono que no sintonizaba con los gestos muy simples de la Iglesia primitiva.

La liturgia se convierte en solemne y rica, pero es una especie de parafernalia sin base popular. Se clericaliza y el pueblo se convierte en sujeto pasivo. por lo que decae la participación del pueblo, que es suplida por la simple adoración de la hostia en el momento de la elevación. Así, el Corpus Christi se convierte en la fiesta más importante del año litúrgico y se desarrolla una adoración a los símbolos en un sentido alejados del primitivo. Ante esta situación el pueblo se alimenta de devociones privadas como el rezo del rosario y la celebración del vía Crucis y esto mantiene la piedad de los cristianos hasta el punto de que, al final del período, se llega a una situación lamentable, marcada por supersticiones y abusos. Esta situación es la que denunciarán los reformadores protestantes y la que intentará superar el Concilio de Trento. La liturgia es considerada como una actividad de los clérigos en beneficio de los fieles, pasivos y silenciosos.

### **3.3.4 La liturgia en el siglo XVII**

El XVIII es el siglo del barroco. Lo grandioso, el sentimiento exaltado, el entusiasmo por la victoria y por el triunfo, expresado con todo el vigor caracteriza al barroco. Este sentimiento de euforia se encarna en la conciencia cristiana por haber salvado la fe y la Iglesia y por encontrarse en la verdad (fruto del Concilio).

Hacia finales del siglo surge la Ilustración, que va a campear durante el siglo XVIII. Toman fuerza el derecho, la conciencia individual y la razón del hombre y del ciudadano. El hombre es la medida de todas las cosas; y es por sí mismo su razón de ser y su fin. Rompe con todo el antiguo esquema fundado en la religión revelada, la jerarquía y la autoridad.

En cuanto a la liturgia en la época barroca se multiplicaron los altares laterales, como también las imágenes de los santos; la comunión se separó del marco de la misa y se convirtió en una devoción privada; la homilía se convirtió en sermón, es decir, salió de la celebración eucarística y de sus textos, y se desarrolló en el púlpito, convertido en cátedra sagrada; la Eucaristía se guarda, no en la sacristía o en la pared, sino en sagrarios encima del mismo altar, costumbre que no se generalizó totalmente hasta el decreto de la Congregación de Ritos del año 1863, así la mesa-altar queda reducida a la categoría de soporte; los sagrarios son cada vez más monumentales y fastuosos, con "templetes" y gradas, etc.; también se desarrolla la música sagrada: es la época de la polifonía y de los coros grandiosos, pero no orientada para servir a la liturgia, sino como concierto que tiene valor en sí mismo. Un catecismo del año 1734 decía que la misa es "una de las cinco maneras de adorar a Cristo en la Eucaristía".

### **3.3.5 La Capilla del Alcázar y su formación.**

En las constituciones y estatutos de la Real Capilla se insiste en que en la misma en Madrid se tenían que seguir las ceremonias según el rito romano. La influencia de las

tradiciones castellana y borgoñona asentadas en la corte, debieron introducir unos usos particulares, que entraban en contradicción con el rito impuesto por los papas.(no obstante se había reformado el *missale* y el *breviarium*)<sup>39</sup> Este conflicto con la liturgia que se hizo patente en las exequias de Felipe II no fue fácil el resolverlo en los años sucesivos, como queda demostrado cuando años después Manuel Ribero, maestro de ceremonias de Felipe IV, hacía público su desacuerdo con los abusos y trasgresiones que se producían con la liturgia:

..pero nesto, como en otras muchas cosas{de las ceremonias de la Real capilla}, no ha que cansar, porque el abuso conculca la ley por mas buena que seya.<sup>40</sup>

Para atajar estas disfunciones se hicieron varios informes o inspecciones {*visita*}, destacando un informa realizado en Marzo de 1594, donde se pormenorizaba las irregularidades encontradas, tales como que; no se cantaban unas estrofas en las misas de *réquiem* o que no se ajustaba la entonación en los salmos.

El informe también hacía mención a la postura en la que debían estar los cantores en cada parte de la misa; sentados, de pie o de rodillas.

Estos datos nos pueden acercar al ceremonial que se seguía en la capilla y la certeza de la importante relación entre el ritual litúrgico y la música. Toda la relación entre ambas

---

<sup>39</sup> [ROBLEDO 2000,163]

<sup>40</sup> Manuel Ribero *Breve descripción de la Real Capilla de Madrid y que las ceremonias que en ella se exercen..* AGP Real Capilla, caja 93 y 94



disciplinas estaba recogida en el *Calendarium capellae regiae* y *Leges et constitutiones capellae Catholicae Maiestatis*<sup>41</sup>

El *Calendarium* mostraba como las celebraciones litúrgicas se articulaban en función de las diferentes maneras de cantar, narraba cuatro tipos de canto:

*in canto,*

*in contrapunto,*

*in fabordon,* e

*in musica.*

*In canto* se refiere al canto llano; *in contrapunto* improvisación de una o dos más voces sobre una melodía dada, *in fabordon* especie de recitado acórdico, que dotaba una mayor solemnidad al rito; y *in música* hace referencia a lo que modernamente denominamos polifonía, considerado *canto de órgano* o *canto figurado*. El *Calendarium* prescribía como se ha de cantar en cada festividad.

Como muestra el siguiente cuadro refleja los distintos tipos de cantos establecidos para la semana santa.

---

<sup>41</sup> Secc. Adm. Leg 1133 CAPILLA REAL

### Cuadro extracto del

### *Calendarium capellae regiae y Leges et constitutiones Catholicae Maiesitatis*

(Cuadro elaborado por el autor extraído de [ROBLEDO 2000a])

Tipos de canto y maneras de cantar en la Capilla Real de Felipe II en Semana Santa

<b>Martes Santo</b>	
Pasión	Un solista en canto llano
<b>Miércoles Santo</b>	
Pasión	Un solista en canto llano
<b>Jueves Santo</b>	
Maitines	Lamentación 1ª Canto de órgano <i>submixta voce</i> per 4 o 5 cantores en el centro del coro <i>Antifonas</i> duplicadas sin contrapunto
Laudes	<i>Miserere</i> en faborden <i>Benedictus</i> (cántico de Zacarías) en faborden
Misa	Fabordón y órgano
Visperas	Se leen o cantan <i>in tono</i>
Procesión del Santísimo al monumento	<i>Pange Misa</i> en canto de órgano con órgano
Procesión del mandato o Lavatorio de pies	<i>Mandatum novum</i> en contrapunto por los cantores
<b>Viernes Santo</b>	
Maitines	Lamentación 1ª Canto de órgano <i>submixta voce</i> per 4 o 5 cantores en el centro del coro <i>Antifonas</i> duplicadas sin contrapunto
Laudes	<i>Miserere</i> en faborden <i>Benedictus</i> (cántico de Zacarías) en faborden
Pasión	Canto de órgano
<b>Sábado Santo</b>	
Maitines	Lamentación 1ª Canto de órgano <i>submixta voce</i> per 4 o 5 cantores en el centro del coro <i>Antifonas</i> duplicadas sin contrapunto
Laudes	<i>Miserere</i> en faborden <i>Benedictus</i> (cántico de Zacarías) en faborden
Visperas	Fabordón y órgano
Misa	Fabordón y órgano
<b>Domingo de Resurrección</b>	
Vigilia Pascual	Fabordón en todos los versículos
Misa	<i>Victimae paschalis</i> : se canta hasta el sábado <i>in albis</i> inclusive

Extracto del *Calendarium* ...

1/1

Fig. 9 Cuadro del *Calendarium capellae regiae*,... (del autor)

### 3.3.6                      **Bulas y breves para la constitución de la capilla.**

Desde el momento cuando los Reyes establecen una residencia en Madrid, los asistentes litúrgicos del monarca se constituyen como Capilla de Castilla<sup>42</sup>. Esta Capilla estaba dirigida por un capellán mayor, cargo que se solía adjudicar el arzobispo de Santiago, y se regía por el rito mozárabe con su propio ceremonial.

Toda constitución de un espacio sagrado dentro de la cristiandad estaba sujeto al mandato del Papa y por tanto era esta el que disponía mediante las correspondientes bulas las funciones que debía ir asumiendo la Capilla.

De esta manera, el espacio sagrado se consagró el 28 de febrero de 1434 por D. Gonzalo de Celada obispo de Calcedonia en tiempos de Juan II. De 1474 a 1479, varias bulas de Sixto IV facilitan la organización formal de la Capilla tanto en la jurisdicción de la vida cotidiana como en los rituales en 1490.<sup>43</sup>

En 1546 además de las reformas edificatorias de la capilla, se adecuó la etiqueta al “uso de Borgoña” adoptando el rito romano mediante unas constituciones promulgadas durante ese año. El 15 de marzo de 1555<sup>44</sup> un ‘breve’ dictaminado por el pontífice<sup>45</sup>,

---

<sup>42</sup> [GERARD 1983, 276]

<sup>43</sup> RAH 9/708, ff 10 Vª Real Casa, Bulas y Breves Pontificios relativos a la jurisdicción privilegiada de la Real Capilla. Madrid 1878, pp 5-19.

Ver para Capilla de Juan II y Reyes Católicos el AGP sec. Capilla Real Leg 1133. y AGS Sec Patronato Real, Leg 25-1

<sup>44</sup> [GERARD 1983, 278]

<sup>45</sup> Probablemente sería Julio III, cuyo pontificado acabó por esas fechas, siendo sustituido por Marcelo II que tomó posesión el 10 de abril del 1555 siendo a su vez sustituido por Pablo IV el 1 de mayo del mismo año.

otorgaba un permiso a Carlos V para tener un altar portátil en su cámara u otro lugar para oír misa.

Felipe II obtuvo una prerrogativa por un breve de Pío V el 7 de junio de 1569<sup>46</sup> para nombrar un capellán mayor de entre los miembros de su casa dado que el cargo recaía en el arzobispo de Santiago, que no solía residir en la Corte, en virtud de dicho breve se nombró en 1574 a Luís Manrique

En 1590 Felipe II reforma el altar y sitúa el retablo realizado Coxcie con el tema del Cordero místico, como sustitutivo de la Sagrada Forma que no se podía custodiar en la Capilla. Por ello mismo se deciden trasladar las reliquias al altar para que reciban más veneración y den un carácter más sagrado al altar.<sup>47</sup>

Al fin, en 1591 una bula de Gregorio XIV permitiría la custodia de la Sagrada Forma en la Capilla del Alcázar de Madrid especialmente para la atención de los enfermos. Aunque la bula se firmó en 1591 no se hizo el traslado hasta el primer jueves de la Cuaresma de 1639<sup>48</sup> que se preparó una magna procesión desde la iglesia parroquial de San Juan que fue encabezada por El Rey y Baltasar Carlos y presidida llevando la Sagrada Forma, el Cardenal Espínola. Se aprovechó en una custodia del guardajoyas para colocar la Eucaristía<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> AGS Patronato Real leg 25-19

<sup>47</sup> La Flor de lis se conserva en el guardajoyas, y otras se conservan en la sacristía bajo la capilla. Ver anexo sobre la descripción del inventario de Felipe II.

<sup>48</sup> Otras fuentes lo cifran en el 10 de marzo de 1636.

<sup>49</sup> La custodia era de planta ochavada, dividida en dos cuerpos adornados con estatuas de serafines y rematada por un Cristo resucitado sobre la cúpula.

Desde 1614 el ritual romano prohibía que las reliquias compartieran tabernáculo con la Sagrada Forma y por otra parte las sacristías no podían ser un lugar de oración, por lo que en 1640 se decide la construcción de un relicario independiente de la sacristía y por tanto de la capilla.

### **3.4 Reflexión y conclusiones en torno a las etiquetas y el protocolo**

Durante el Renacimiento, en cuanto a la organización de la casa Real y de su corte, la Corte de Madrid tuvo una fuerte influencia Centroeuropea, al igual que se ha visto en el capítulo anterior al hablar del contexto musical

A partir del enlace dinástico de Felipe el Hermoso con la casa de Castilla tras su matrimonio con Doña Juana, la tradición borgoñona se instauró en España siendo uno de los países donde se desarrolló con mayor intensidad. Durante los reinados de Carlos V y Felipe II las ordenanzas se fueron desarrollando y adaptándose a la peculiaridad castellana, siendo posteriormente con Felipe IV cuando tuvieron su mayor representatividad y cuando se reunieron todas las ordenanzas en el libro de Etiquetas Generales, que permitían difundirlas entre los cortesanos y por tanto se conseguían un mayor seguimiento de las mismas.

Las etiquetas establecían los usos y formas de realizar cada uno de los actos públicos relacionados con la Casa Real y su corte; en ellas se especificaba la participación del monarca y de cada una de las secciones que a su servicio se encontraban. Tenían un fuerte valor representativo y facilitaban las demostraciones de poder del rey frente a sus cortesanos, al.

El estudio de estas etiquetas en esta investigación está motivado por la fuerte implicación existían entre las mismas y el espacio arquitectónico que las albergaban; y por otro lado con la música. Las descripciones de los diferentes actos protocolarios, tienen siempre una referencia arquitectónica definiendo mediante diversas descripciones la ubicación de los diferentes personajes que participaban y en particular de los músicos, completando la información, en los casos que se consideraba pertinente con planos ilustrativos donde quedaban perfectamente definidos las ubicaciones de los protagonistas y de los músicos.<sup>50</sup>

Se ha considerado conveniente el análisis de las ordenanzas recogidas en los libros de etiquetas, haciendo una especial mención a los dibujos definidos como de protocolo, que se presentan en esta investigación que algunos de ellos se podrían considerar inéditos ya que su publicación hasta el momento estaba circunscrita prácticamente a ediciones musicales, como simples ilustraciones. Por o que aquí se les ha pretendido relacionar de una manera más directa con el tema.

Entre estos tienen un papel protagonista; la planta de la Capilla que como tal se ha incorporado a las documentación de la Capilla del Alcázar que se estudiará posteriormente de una manera más pormenorizada, así como las plantas de las distribuciones en los bautismos, y las plantas de las comitivas.

---

<sup>50</sup> Sobre estos dibujos he presentado una comunicación en un congreso EGA [CASTAÑO 2006] y pretendo seguir una línea investigadora tras la finalización de esta tesis.

## **PARTE SEGUNDA: EL ALCÁZAR Y LA CAPILLA REAL**

### **4. LA EDIFICACIÓN: EL ALCÁZAR DE MADRID**

#### **4.1 Su historia y las obras que lo transformaron.**

La fundación del palacio árabe en Madrid se sitúa entre los años 850 y 886<sup>1</sup>, durante el reinado del emir cordobés Muhammad I, que se asentó en un conjunto rocoso sobre el río en una zona próxima a la sierra de Guadarrama. Junto con las torres y la muralla que le rodeaban tenían como misión cortar el paso a las tropas castellanas en su camino hacia Toledo.<sup>2</sup> El Alcázar estaría rodeado de una ciudadela o almudayna, donde fundamentalmente vivían los guerreros que la defendían, seguramente en el interior existiría una medina y se acogería población civil. Sobre esta población se manejan dos posibles orígenes, por un lado un asentamiento previo, que fue tomada como lugar estratégico para la defensa, o quizás una vez establecida la fortaleza generó un efecto de atracción en los pueblos de los alrededores, trasladándose población civil por las necesidades de abastecimiento de la población militar.

---

<sup>1</sup> J.C. Barbeito [BARBEITO 1992] lo sitúa entre el 850 y el 886, Gerard [GERARD 1984] precisa más localizándolo en el 875 y Segura [SEGURA 1997] lo fija en el 873.

<sup>2</sup> Existe otra teoría sobre el asentamiento en Madrid citada por Segura [1997, 22] donde según explica Ibn Hayyan en el Muqtabis III, señala que la fortaleza de Mageritah fue construida por Mundhir ibn Huray ibn Habil, miembro de la familia Marca Media que actuaban con independencia de Cordoba, y que mantenían buena relación con los cristianos del norte, a los que unían fuerte vínculos de origen étnico, ya que eran muladíes, sólo la religión les separaba. Según el Muqtabis III la creación de Madrid era para crear un aliado que colaborara con Toledo en la rebeldía hacia Cordoba, centro de poder. Según esta versión habría sido rebelde frente al poder andalusí y sólo habría alcanzado el rango de ciudad con Abderraman III. Existiría una tercera teoría que sería la conjunción de las dos anteriores otorgando a la primera el asentamiento militar y a la segunda años después el asentamiento civil y su desarrollo.

Existen pocas alusiones a la ciudad por parte de los cronistas árabes de la época, lo que hace pensar en que no sería una gran urbe, seguramente ensombrecida por la cercana Toledo. No obstante existe una crónica de Al-Himyari quien considera su castillo como una de las mejores construcciones defensivas de Al-Andalus.

Posteriormente cuando se reconquistó por los castellanos conservaba el aspecto de castillo poderoso, se generó la ciudad alrededor manteniendo una vida apagada hasta que los Trastámara se fueron asentando en ella. En 1383 vino a España Don León V rey de Armenia a dar gracias al rey de Castilla, Juan I y este le hizo señor de Madrid (1383-1391) dominando durante dos años, y se le atribuye la construcción de las torres del Alcázar.

Posteriormente a principios del siglo XV, Enrique III consolida el Alcázar como palacio tal como dicen las crónicas<sup>3</sup>

“el Alcázar en forma de palacio, levantando algunas torres que le hermoseasen”

El asentamiento cobra preponderancia en los reinos castellanos, junto al Alcázar segoviano, por su proximidad con la sierra de Guadarrama, y en especial el Monte del Pardo, que por su gran valor cinegético atrae a los monarcas de la familia Trastámara.

El edificio junto con la muralla musulmana y cuatro torres constituían las piezas defensivas de la ciudad, formando un conjunto sobre el río Manzanares. La construcción debía ser homogénea con la muralla, siendo el Alcázar el centro de la urbe sobresaliendo la muralla desde un extremo, rodeando la almudayna y la medina para cerrarse contra los muros del Alcázar. Siguiendo la tipología de este tipo de

---

<sup>3</sup> Paul Saintenoy “Les Arts et les artistes a la cour de Bruxelles” Academie royale de Belgique, Classe de Beaux Arts, Memories, 1934. Citado por Gerard [GERARD1984, 15].



construcciones árabes la planta de la alcazaba era cuadrada con un patio central en el interior coronado al sur por la torre del Homenaje. En el interior del palacio existía una pequeña mezquita, para atender las necesidades religiosas de la población militar.

La conquista de la ciudad por los reyes cristianos, y por tanto del Alcázar, se produjo en el 1085 de una manera pacífica cuando el monarca castellano Alfonso VI pactó secretamente la rendición de Toledo y su comarca con el monarca Alcadir a cambio de la ayuda para conquistar el reino taifa de Valencia, hecho que ocurrió en 1086. Posteriormente hubo diversas escaramuzas bélicas, pero el Alcázar y la muralla permanecieron en el bando castellano. Fue una transformación pacífica que permitió que no se destruyeran las edificaciones; y la mayoría de los vecinos se quedaron viviendo en la ciudad adecuando sus usos y costumbres.

Las primeras transformaciones del edificio se realizaron cuando los reyes cristianos empezaron a vivir en él fueron Pedro I (1350-1369) y Enrique III (1393-1406) que iniciaron algunas obras de reforma para hacerlo más confortable y adecuado al estilo de vida de la corte castellana, fue perdiendo su carácter de fortaleza para ir introduciendo elementos palaciegos.

Los reyes de Trastámara lo fueron incorporando entre sus sedes favoritas, de tal manera que Enrique II se casó con su prima Catalina de Inglaterra en el Alcázar. Posteriormente el mismo Enrique II lo restauró después de sufrir un importante incendio. Años después Enrique IV (1454-1474) también celebró su boda con Juana de Portugal en el Alcázar y

nació en el mismo edificio su única hija, Juana la Beltraneja. Con frecuencia en las salas del palacio se reunieron las Cortes de Castilla <sup>4</sup> y alguna vez el concejo.



Fig. 1 El Alcázar de Madrid en el siglo XV.<sup>5</sup> (Dibujo del autor)

Las primeras reformas documentadas del interior las realizó Juan II (1406-1454), en 1434, la estructura de la edificación siguió siendo de planta cuadrada con el patio en el centro, la capilla la situó en la mitad sur del ala este, se trataba de una nave única dividida en dos tramos por un arco toral con una cúpula de racimos de mocárabes apoyadas en

<sup>4</sup> Una de la convocatoria de Cortes realizada en el Alcázar de Madrid, documentada data del 10 de marzo de 1419.

<sup>5</sup> Este dibujo al igual que los que siguen de la misma serie, están realizados por el autor sobre la hipótesis de cómo sería la configuración del Alcázar en los diferentes siglos, basándose en las fuentes documentales, fundamentalmente en [GERARD 1984] y [BARBEITO 1992], se tratan de esquemas de distribución dimensional, no pudiéndoles atribuir un valor planimétrico en cuanto a precisión métrica.

trompas. Juan II adecentó tanto la Capilla como la Sala Rica, restaurando la decoración mudéjar original, realizada a base de yeserías y los techos con una estructura de par y nudillo.

La Sala Rica estaba pavimentada con ladrillos, cubierta también con la estructura de par y nudillo, achaflanada, pintada de con colores, blanco, oro y carmín.<sup>6</sup>

Enrique IV también tuvo que acometer obras de restauración después de un terremoto acaecido en 1466{1468}.<sup>7</sup>

Durante la guerra de sucesión entre la Reina Isabel y su sobrina doña Juana *la Beltraneja*, el Alcázar fue tomado por el Marqués de Villena, aliado de doña Juana, los Reyes Católicos en 1477 los vencieron y se apoderaron del mismo; estableciéndose durante temporadas largas en el mismo. El cronista de la época Gonzalo Fernández de Oviedo lo reflejo de la siguiente manera:

Acuerdome verla {Doña Isabel} en aquel Alcázar de Madrid con el católico rey don Fernando V de tal nombre, su marido, sentados públicamente el tribunal todos los viernes, dando audiencia a chicos e grandes, quantos querían pedir justicia...<sup>8</sup>

#### **4.1.1 Carlos V y las primeras obras en el Alcázar**

En 1536 Carlos V, después de pasar temporadas en el Alcázar y de haber tenido encarcelado a Francisco I rey de Francia en el mismo, decide ordenar una

---

<sup>6</sup> Mesonero Romanos en [MESONERO 1861] narra como Juan II recibió en 1434 a los embajadores del Rey de Francia en la impresionante Sala Rica bajo un dosel de brocado carmesí acompañado de un león manso a sus pies.

<sup>7</sup>[GERARD 1984,17] [BOTTINEAU 1956<sup>a</sup>,425] Esta referencia de terremoto se puede referir al terremoto de 1466 en Carmona de Magnitud desconocida e intensidad VIII, o quizás al acaecido en Sevilla en 1464 de Magnitud (6'5). Intensidad IX-X.

<sup>8</sup> Citado por [ RUIZ TARAZONA 1994,353]

transformación del edificio<sup>9</sup>, para ello en 1537, nombra a Luis de Vega<sup>10</sup> y a Alonso de Covarrubias como maestros mayores, y les hace responsables de la dirección de los Sitios Reales, que tienen como principales cometidos las transformaciones de los Alcázares de Toledo, Sevilla y Madrid<sup>11</sup>.

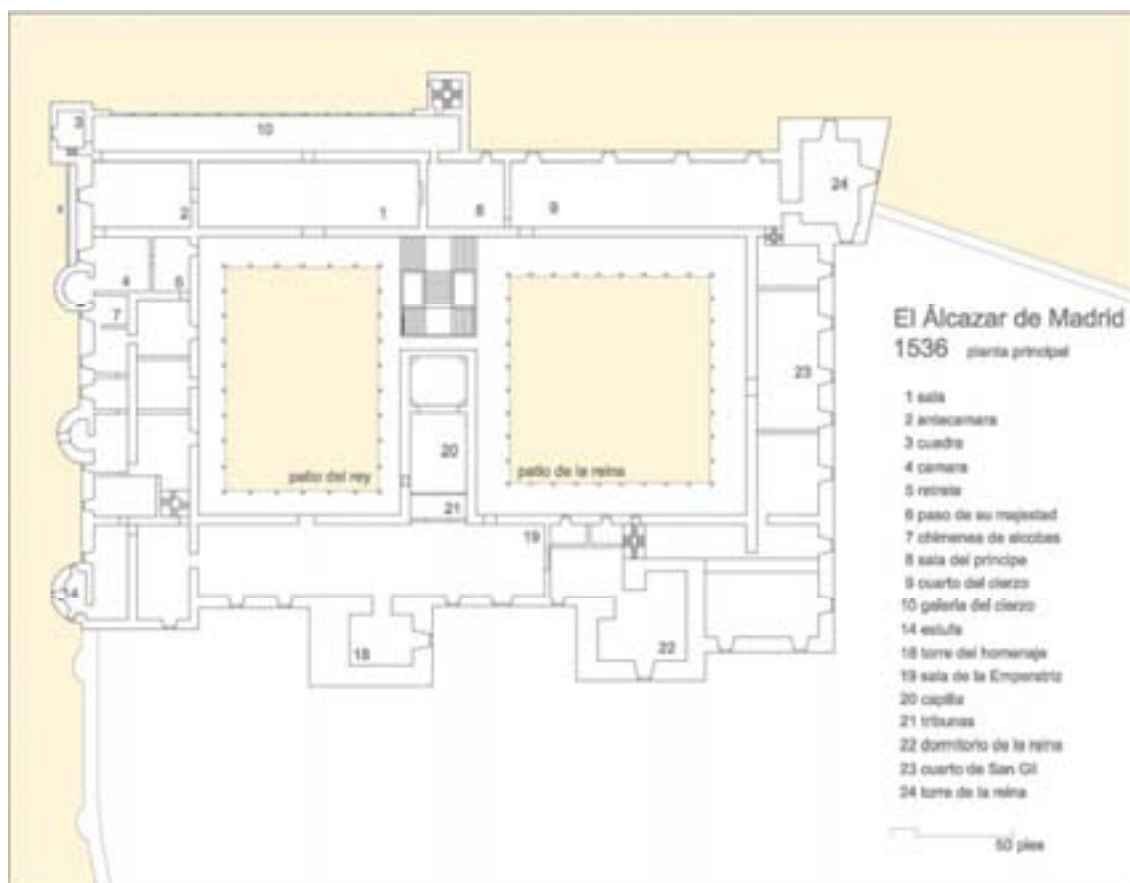


Fig. 2 Planta principal de Alcázar de Madrid en el siglo XVI. Según el plano de Covarrubias–De Vega de 1536 (Dibujo del autor)

En Madrid, como se ha indicado, las obras ya habían comenzado el año anterior de estos nombramientos. Se había comenzado regularizando el patio central, en el que se

<sup>9</sup> Cédula real de 3 de abril de 1536

<sup>10</sup> Este nombramiento está dirigido por Francisco de los Cobos, secretario del emperador y verdadero mecenas de Vega. En esta época estaba dirigiendo los palacios de Valladolid y de Úbeda y supervisando el contrato de las obras del Salvador.

<sup>11</sup> Ver [BARBEITO 1992, 3, 221] donde hace referencia a las mismas y adjunta un Apéndice I *Sobre la organización administrativa de las obras*. Haciendo una pormenorizada y documentada explicación de las mismas. Más documentación en [CERVERA 1979]

construyeron nuevos corredores sobre los existentes sin modificar la estructura, pero añadiendo un nuevo estilo renacentista a sus elementos. La cuarta panda del patio (este) donde se encontraba la escalera y la capilla se convirtió en el eje del nuevo palacio ampliándose toda la edificación hacia el este con un nuevo patio (que se denominaría de la Reina) de proporciones similares al anterior. Por lo que el volumen constructivo del Alcázar se hizo el doble de lo existente.

Una breve cronología de las intervenciones realizadas bajo la dirección de Luís de Vega<sup>12</sup> sería la siguiente:

**1536–1539** Patio del Rey corredores techumbres y dos cisternas abovedadas en el patio.

3 de mayo de 1536 contrato para la construcción de la escalera (1540)

**1540** (7 de noviembre de 1540) construcción del ala oeste del patio de la Reina, indispensable una vez hecha la escalera (se deberá proceder a derribar un lienzo completo de Muralla para continuar el patio. Esta primera galería debió acabarse el 24 de junio de 1541 e inspeccionada el 22 de diciembre de 1542.

**1541** Se reestructura el ala sur el zaguán y la sala de la Emperatriz.

De **1547-1554** se realizó la demolición de la muralla musulmana que impedía la construcción del patio de la Reina, este conjunto debía entregarse el 15 de agosto

---

<sup>12</sup> El cargo de Maestro de Obras recaía sobre Covarrubias y Luis de Vega, pero Alonso de Covarrubias se dedicó de una manera más exclusiva del Alcázar de Toledo, siendo Luis de Vega el que tuvo mayor presencia en el de Madrid.

de 1551, firmándose el contrato para las tres galerías que faltaban el 27 de mayo de 1552, con el compromiso de entregarlas en dos años.



*Fig. 3 A van WYNGAERDE Fachada meridional del Alcázar Biblioteca Nacional de Viena*

En **1555-56** se construyeron dos nuevas cisternas en este patio.

Y en **1560** se acabó de adecentar el patio de la Reina, blanqueando las paredes, situando un alizer y embaldosando las galerías y del paso bajo hacia la escalera principal.

Una vez que la obra del patio estaba suficientemente avanzada, se empezó con la construcción de los nuevos aposentos, en 1556 el cuarto de San Gil y en 1558 el cuarto del Cierzo y se comenzó una nueva torre de la reina, en la misma ubicación de la anterior.

#### **4.1.2 El Alcázar de Felipe II**

A partir de la capitalidad de Madrid en 1561 el Alcázar toma una nueva dimensión albergando entre sus muros, varias casas reales, como la de Felipe II, la de la reina Isabel de Valois, luego la de Ana de Austria, la casa de Don Carlos (que muere en 1568) y la de los Infantes, y también vive en Madrid Juana, la hermana del rey (que muere en 1575). El palacio a su vez albergaba numerosos servicios del gobierno de la Villa y de

la Corte. Siendo la planta baja del patio del rey un bullir constante de cortesanos y comerciantes. Ante la circunstancia del establecimiento de la Corte en el Alcázar, las obras se encaminaron a la adecuación de los apartamentos para todos los estamentos precisos, dejando a un lado todas las obras encaminadas al embellecimiento del palacio.<sup>13</sup>

Se produce una ampliación del apartamento de la Reina, llegando hasta la torre del bastimento que pasará a llamarse la torre de la Reina. En 1563-66 Juan Bautista de Toledo amplía el Cuarto de damas y se hace una reforma de diversos apartamentos regios. Así como de las escaleras de comunicación entre los diferentes pisos y apartamentos.<sup>14</sup>

En 1570 se realizan obras de conservación y de mantenimiento de albañilería, armaduras y solados en diversas estancias, como en el zaguán, galerías, renovándose embaldosados y azulejos, limpiándose los techos y muros de las salas mudéjares y de la capilla. La única construcción nueva de este momento es una torre de cinco metros de alto en el extremo norte del ala de la escalera, donde se alojará el reloj.<sup>15</sup>

Al final de siglo en 1585 se realizó una terraza sobrealzada en la fachada oeste sobre el río, para lo cual se ha de realizar un zócalo que posteriormente se aprovecha para acoger unos aposentos, que utilizará Felipe II cuando la enfermedad de “la gota” no le permitía moverse; estableciendo allí su aposento, un oratorio privado, e incluso una sala para reunir al Consejo Real.

---

<sup>13</sup> El Rey estableció que no se enseñaran las obras a ningún cortesano hasta que no se hubiese decidido su reparto para evitar rencillas y envidias

<sup>14</sup> Ver [GERARD 1984,108]

<sup>15</sup> idem 109. El reloj de palacio, realizado por un cuadrante de mármol de unos dos metros de ancho, con las cifras talladas en números romanos, marcando los minutos y que según deseo del Rey daba los cuartos y las medias.

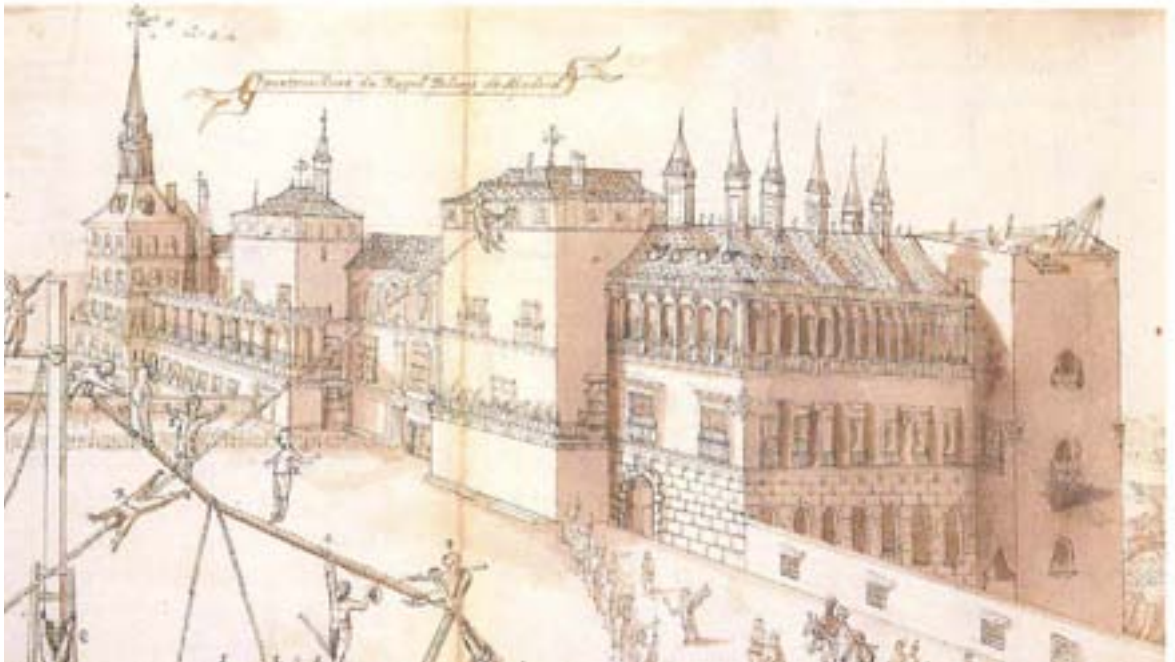


Fig. 4 L'HERMITE 1596 Detalle Fachada del Alcázar Bruselas Biblioteca Real.

#### 4.1.3 El Alcázar en el siglo XVII

En 1605 la Villa de Madrid como servicio al rey por devolver la capitalidad a Madrid prometió realizar un nuevo cuarto para la reina y por ende una nueva fachada principal de Palacio, más regular y simétrica.

La reforma de la fachada y del cuarto de la reina, fueron encomendadas a Francisco de Mora, por su cargo como Maestro Mayor, y fueron continuadas por su sobrino Juan Gómez de Mora a la muerte de su tío (19 de agosto 1610). Las obras empezaron en 1608 <sup>16</sup> y se fueron prolongando en los años sucesivos: en 1609 se hicieron las bóvedas del cuarto de la reina, en 1612 los balcones, y por último entre el año 1613 y 1614 se realizó una galería en el Cuarto de la Reina.

---

<sup>16</sup> El 23 de septiembre de 1608, la villa ordenaba que comenzaran las obras del aposento de la reina. Archivo de Villa *Libros de acuerdos* t 27 fol 15. En 1612 se estableció la “junta del cuarto de palacio” permitiendo a la Villa recaudar el dinero necesario para las obras.



En 1622 debía estar bastante avanzada la reforma de la fachada, cuando se decidió proyectar un arco grande en la fachada para facilitar el paso de carruajes.

En 1623 con motivo de la llegada del príncipe de Gales a Madrid tenemos un documento que nos permite el comprobar el estado de las obras de la fachada, que es el grabado publicado junto con los anales de Khevenhüler, donde se representa la llegada del heredero británico a la plaza del Alcázar, teniendo de fondo la representación de la fachada. Un acompañante del príncipe de Richard Wynn describió la plaza de la siguiente manera:

“el palacio está construido de piedra, con una hermosísima fachada. El edificio es sobrio y masivo”



Fig. 5 1623 *Fachada del Alcázar durante la entrada del Príncipe de Gales 1623*. Grabado de los anales de Khevenhüler

En el se puede comprobar que la fachada estaba finalizada en su cuerpo bajo y se estaba trabajando en la modificación de la torre del Sumiller y faltando por acometer las obras en el cuerpo alto de la torre del Bastimento. No se llegaron a concluir la construcción de dichas torres, que enmarcaban la entrada, aunque en el plano de Witt de 1622-23 si las

reflejen.<sup>17</sup> Posteriormente en 1630 durante el reinado de Felipe IV, se demolieron las dos torres consolidando la imagen horizontal de la fachada.

En este mismo año 1623, con los fondos sobrantes de lo recaudado para la realización del *quarto de palacio*, se acometieron otras obras de acondicionamiento, tales como una galería en las dependencias del conde duque de Olivares y la transformación de parte del Jardín de la Priora. Continuándose, asimismo, las obras en la plaza del Alcázar y en las caballerizas.

Para conocer la evolución de las obras del Alcázar durante el principio del reinado de Felipe IV, debemos basarnos en el manuscrito “*Relación de las cassas que tiene el Rey de España, y de algunas de ellas se an echo traças, que se an de ver con esta relacion*” escrito “*en Madrid a 17 de junio de 1626 Juan Gomez de Mora*” perteniente a la Biblioteca Vaticana (sign. Barb. Lat.4372) conocido como Codice Barberini y que el profesor Iñiguez Lainez publicó en 1952<sup>18</sup>.

En este escrito Juan Gómez de Mora hace una breve memoria de cada una de las *cassa* reales, acompañadas de planos de las mismas. En él se describen: los Alcázares de Segovia, Toledo y Madrid; los palacios del Pardo y Aranjuez y la Casa de la Panadería en la Plaza Mayor de Madrid. También pero ya sin planos se refiere a la Casa de Campo, Azeca, Campillo, Monasterio, Vaciamadrid, Valsaín y Casa de la nieve en la Fuenfría.

---

<sup>17</sup> Al tratarse de un plano cartográfico se optó por regularizar la construcción según el proyecto existente, considerando también el tiempo necesario para la realización de este tipo de planos. En otro apartado de este se hace un estudio sobre la cartografía y en especial sobre este plano De Witt.

<sup>18</sup> Durante su estancia en la academia de España en Roma el profesor Iñiguez Láinez rescató de los fondos de la biblioteca Vaticana este códice que pertenece al relato que Juan Gómez de Mora, acompañado con diversos planos, hizo de las casas reales de la Corte de Madrid, tras recorrer la gran mayoría de ellas acompañando al cardenal Barberini tras su estancia en Madrid para el bautizo de un hijo de los monarcas.[IÑIGUEZ 1952]

Estos planos del Alcázar se explican en el capítulo referente a la planimetría del Alcázar y se pueden ver una reproducción de los mismos en el anexo correspondiente en formato A·3.

Tras un largo abandono de la actividad constructiva en el Alcázar debido a la construcción del Palacio del Buen Retiro, a partir del año 1639 Felipe IV volvió a fijarse en el Alcázar, y ordenó una operación general de remozamiento de sus interiores que afectó a la casi totalidad de los aposentos.

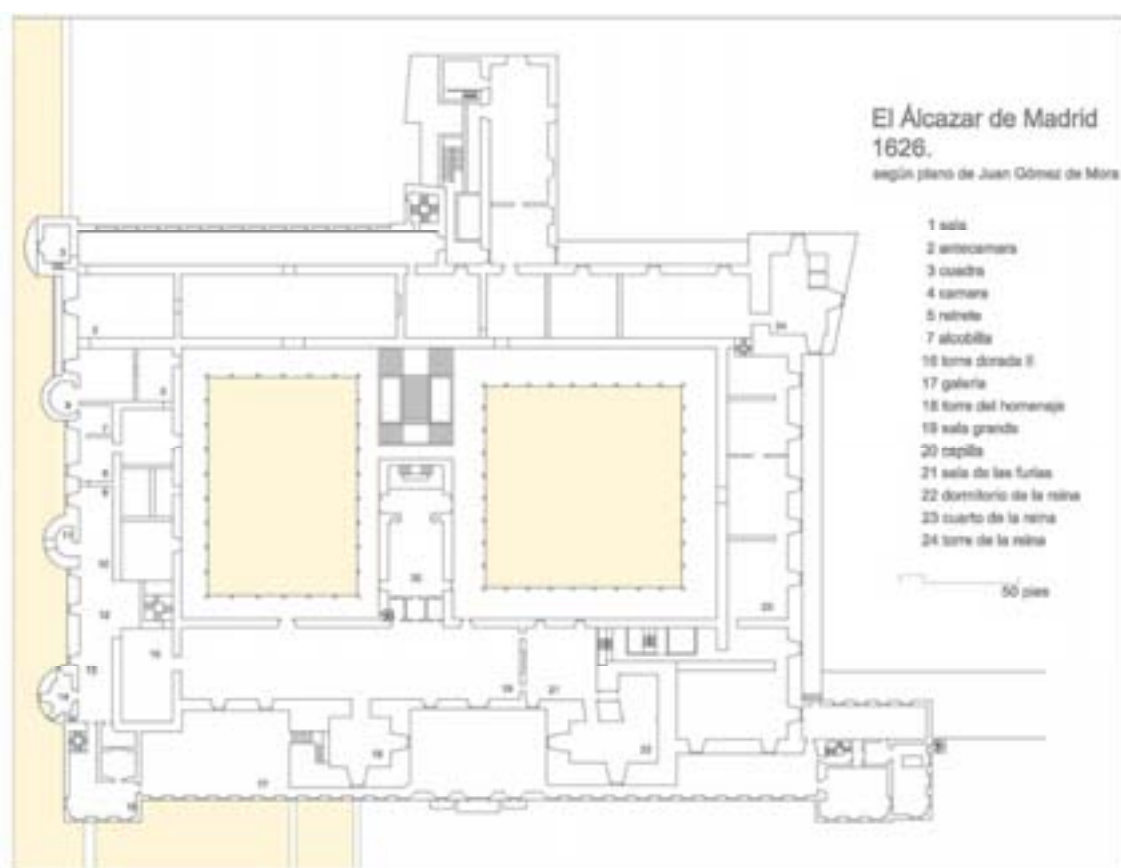


Fig. 6 Planta Principal del Alcázar en el siglo XVII según plano de Juan Gómez de Mora (Dibujo del autor)

A partir de la demolición de la Torre del Sumiller se había generado un gran espacio en la planta principal que se aprovechó para construir, durante el reinado de Felipe IV en 1645 la pieza Ochavada, y una escalera que comunicara los diferentes pisos del Alcázar

en la zona de las dependencias reales.<sup>19</sup> El responsable de la realización y seguimiento de la obra de la pieza ochavada fue Diego de Silva y Velázquez en su cargo de aposentador de palacio<sup>20</sup>.

Antes de esta obra significativa, en 1629 se había realizado la ampliación de las dependencias de la Reina hacia el Este, para situar un oratorio privado para la reina Isabel de Borbón, así mismo durante estos años se reformaron y repararon los corredores de los patios que en algunos casos se habían desplomado, siendo necesaria una reforma en un principio del Patio de la reina para continuar posteriormente con el del Rey.



Fig. 7 LOUIS MEUNIER, 1666 *Vista del Patio de la Reina del Alcázar*. Museo Municipal Madrid

---

<sup>19</sup> El primer tramo de esta escalera queda reflejada en el cuadro de *Las Meninas* de Velázquez, ubicado en el cuarto del príncipe bajo la pieza Ochavada.

<sup>20</sup> Juan Gómez de Mora no vio con buenos ojos la reforma planteada por Velázquez y existieron enfrentamientos entre ellos, ya que el anciano maestro de obras, veía con preocupación la demolición de los gruesos muros heredados de la alcazaba musulmana, frente al espíritu más innovador del pintor.

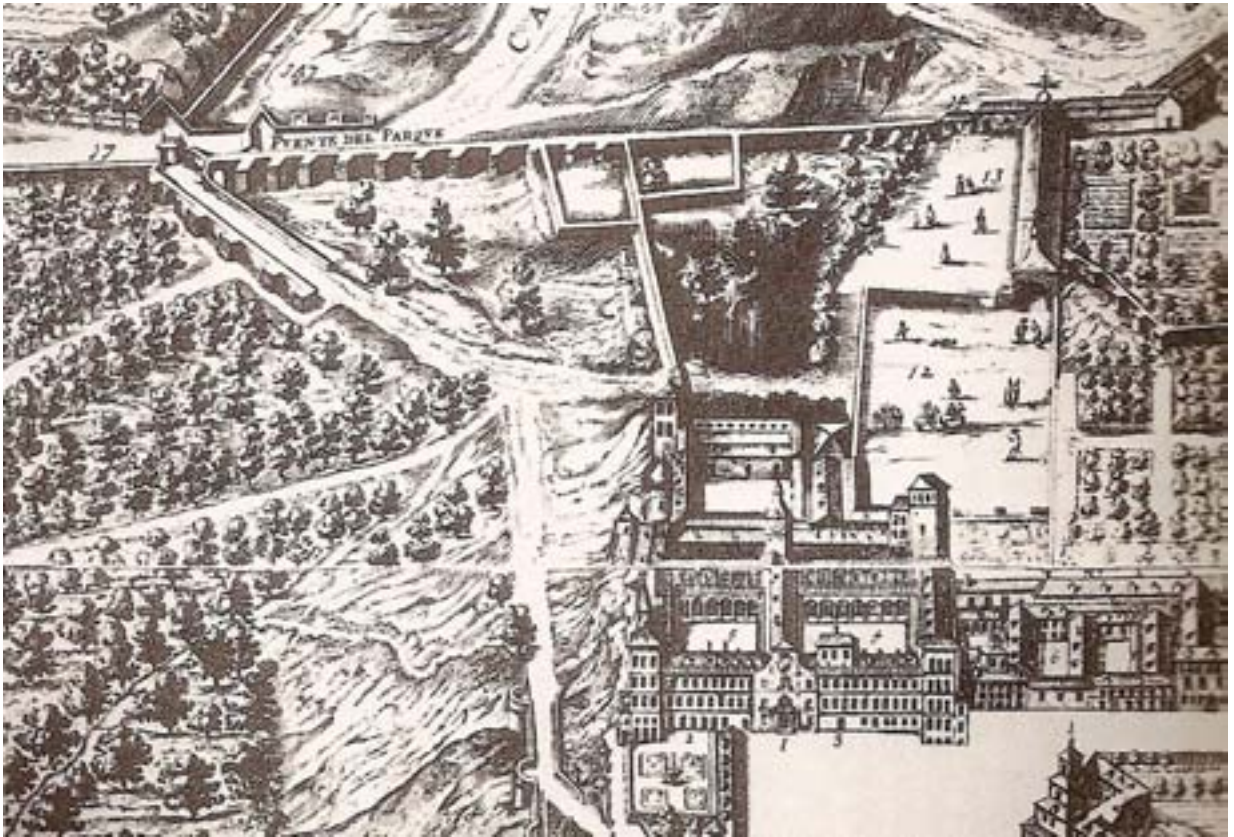


Fig. 8 PEDRO TEIXEIRA, 1665 *Detalle del plano topográfico 'Vista del Alcázar'*. Madrid

Con Carlos II se remató la fachada, finalizando los trabajos que habían quedado parados durante más de cuarenta años, reordenándose definitivamente la plaza de palacio con la construcción de nuevas cocheras.

En 1680 bajo la dirección de Joseph del Olmo se reforma la capilla sustituyendo la antigua cúpula mudéjar por una nueva de mayor altura y presencia decorada con frescos de Luca Giordano.

Durante los años 1690 también se acometieron reformas de reordenamiento de las dependencias y de los terrados.





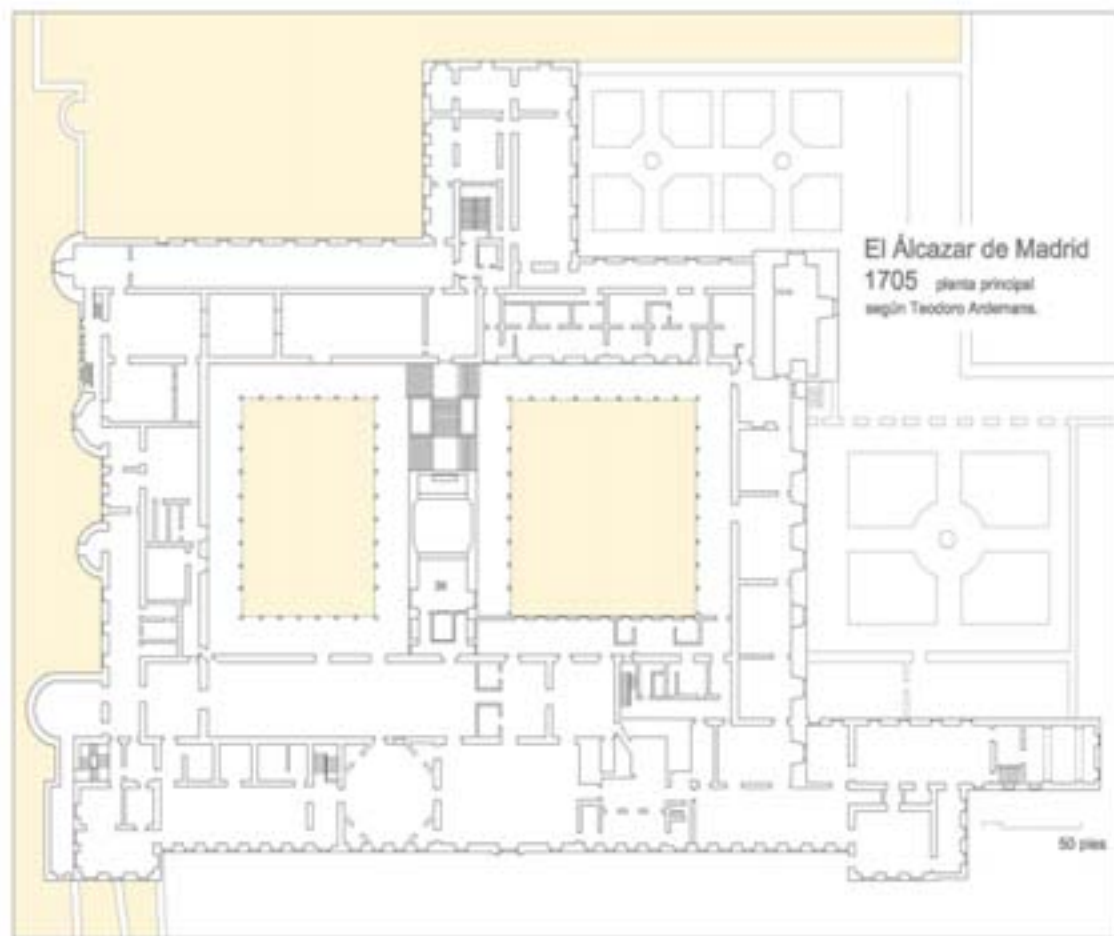


Fig. 10 Planta Principal del Alcázar en el siglo XVIII según plano de Teodoro Ardemans. (Dibujo del autor)

## 4.2 Los maestros mayores en el Alcázar

La primera obra importante para Carlos V, fue la construcción del palacio de la Alhambra, para el cual surgió la necesidad de establecer unas medidas administrativas que regularan la ejecución de los trabajos y que estableciera con precisión la función de cada uno de los oficios, por ello en 1545 se crea la Junta de Obras y Bosques, bajo cuya autoridad quedan las distintas residencias de la Corona y el control de los oficiales reales empleados en ellas.

Dentro de las primeras medidas de control se establecieron las figuras del Maestro Mayor, el Pagador, y el Veedor, como responsables de las obras en las distintas facetas técnicas, económicas y de vigilancia de la misma

Enrique de Persoens, que era el aposentador de palacio, fue nombrado el primer Veedor, que debía controlar y supervisar a los maestros de obras y controlar al Pagador.

El pagador tenía por funciones recibir el dinero y establecer los pagos, dividiendo las partes entre mano de obra y materiales. Alonso Hurtado fue nombrado como primer Pagador que unía a su cargo al de Mayordomo mayor.

#### **4.2.1 Alonso de Covarrubias –Luís De Vega**

En cuanto a los Maestros Mayores, Carlos V estableció que al frente de cada obra real debía haber un Maestro Mayor. Por ello mediante una cedula real dada en Valladolid el 21 de diciembre de 1537 se nombra a Alonso de Covarrubias y a Luís de Vega como Maestros Mayores de las obras reales. {Sitios Reales}

Sin embargo el 1 de enero de 1543 decidió separar las responsabilidades de estos maestros, adjudicando a Covarrubias la responsabilidad del Alcázar de Toledo; a Luís de Vega la del Alcázar de Madrid, de la Casa de El Pardo y del Sitio de Aranjuez y a su sobrino Gaspar de Vega del Alcázar de Segovia y de Valsaín. Todos los maestros Mayores tenían su decisión supeditada a la Junta de Obras y Bosques, que ejercía el control del Patrimonio de las Casas Reales. Entre las funciones de los Maestros Mayores estaba establecido que además de trazar, inspeccionar y efectuar las obras en las residencias regias, debían ajustar los precios y redactar las condiciones como debían realizarse.



Se sabe que en un principio Alonso de Covarrubias (1488-1570) y Luís de Vega ( - 1562) se encargaron también del Alcázar de Sevilla y que trabajaron conjuntamente en el Alcázar de Madrid, en éste se les encarga “*el mirar y traçar y hacer las obras*”. En un primer momento su dedicación es parcial, únicamente deben dedicarle al cargo seis meses al año, tres al Alcázar de Madrid y tres al de Toledo, pudiendo dedicar los siguientes seis meses a sus obras.

Estos dos maestros mayores se encargaron de las primeras obras de modificación del Alcázar bajo el reinado de Carlos V y continuaron tras la muerte de este, con Felipe II.

El interés de Felipe II por la arquitectura fue notable desde sus años como príncipe, el 15 de julio de 1559 nombra a Juan Bautista de Toledo como arquitecto real, trayéndolo desde Nápoles y nombrándole en Madrid el 12 de agosto de 1561 “Arquitecto de Su Majestad”.

En la real cédula de nombramiento de este cargo dice<sup>21</sup>:

Y que como tal nos hayais de servir y sirvais en hacer las trazas y modelos que os mandáremos, en todas nuestras obras, edificios y otras cosas dependientes del dicho oficio de arquitecto

Este nombramiento no era de Maestro mayor, sino de arquitecto pues la intención del monarca no implicaba el control sobre una fábrica en concreto, sino que su lugar de trabajo será la corte desplazándose a las obras cuando sea necesario y su actuación será supervisada continuamente por el monarca.

---

<sup>21</sup> [BARBEITO 1992, 300]

Las funciones del Arquitecto Real eran proyectar, hacer trazas y modelos. La actividad constructiva correspondía a los aparejadores y los oficiales. El Rey no era partidario de que sus arquitectos tomaran ninguna contrata, excepto Juan Bautista de Toledo que por un breve periodo de tiempo llevó la maestría de mayor de alguna obra. Se diferenciaba claramente que la función del Arquitecto era proyectar y que el tema de la ejecución y gobierno de las cuadrillas era competencia de los aparejadores. Por ello a partir de la cédula del 12 de agosto 1561 donde se nombraba a Juan Bautista de Toledo “*Arquitecto de su Magestad*”, este organizó en Madrid un gabinete de arquitectura {estudio de arquitectura}. En él se proyectaban y se hacían modelos, necesitando de inmediato a colaboradores que trabajaran con él. Los dos primeros discípulos<sup>22</sup> que entraron a colaborar con el arquitecto fueron Juan de Valencia y Juan de Herrera<sup>23</sup>.

A medida que los Maestros Mayores fueron desapareciendo no se fueron sustituyendo, dejando todo el peso del control de las obras en Juan Bautista de Toledo y su equipo en la Corte de Madrid. Dando importancia a las trazas como el trabajo de principal de la Arquitectura.

Felipe II gran amante de la arquitectura adecuará un cuarto en el Alcázar para guardar toda la documentación sobre arquitectura que podía recoger; entre ellos todos los proyectos de su gabinete, así como todos aquellos que pudo reunir de otras latitudes. En cuanto a tratados de arquitectura en 1545 llegan a Felipe II, de mano de Calvete de Estrella, los primeros libros de arquitectura; dos *Vitrubios*, uno en latín, que debía ser una de las ediciones de fray Giocondo de Verona, el otro en toscano, probablemente la

---

<sup>22</sup> Cédula de 18 de enero de 1563 donde se le atribuye a JBT un sobresueldo de 200 ducados al año (sus sueldo era de 500 ducados) para que pagara a sus dos discípulos. [BUSTAMANTE 2001, 300]

<sup>23</sup> Juan de Herrera lo hizo un mes después el 18 de febrero de 1563.

edición comentada de Cesare Cesariano (Como 1521); los libros tercero y cuarto del tratado de Serlio escritos en toscano e impresos en Venecia en 1537 y 1540 y por último un libro de figuras de Arquitectura del que no tenemos más datos.<sup>24</sup> Por encargo del Rey, Francisco Villalpando traduce y publica en Toledo, en 1552 el tercer y cuarto libro de Serlio.

#### **4.2.2 Gaspar de Vega**

Tras la muerte de Luís de Vega le sucedió como maestro mayor Gaspar de Vega, sobrino del anterior y arquitecto muy querido por Felipe II, quien le facilitó el que viajara por Inglaterra, Francia y Flandes, para conocer de primera mano, la arquitectura que se estaba haciendo en los países europeos.

#### **4.2.3 Francisco de Mora**

En los últimos años del reinado de Felipe II, Francisco de Mora (1552-1610), discípulo de Juan de Herrera, fue el encargado de las obras reales, y fue posteriormente con Felipe III el Maestro Mayor encargado de las obras del Alcázar y del Real sitio del Escorial, y realizó numerosas actuaciones para don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, duque de Lerma, valido del Rey y verdadero poder en la sombra.

#### **4.2.4 Juan Gómez de Mora**

El 11 de Febrero de 1611 Juan Gómez de Mora tras la muerte de su tío, es nombrado Maestro Mayor, ostentando el cargo hasta su muerte, el 22 de febrero de 1648, teniendo un período del que fue retirado del cargo y enviado a Valencia al cargo de obras

---

<sup>24</sup> Libranzas relativas al pago de los libros que Cristóbal de Estrella, maestro de los pajes del Príncipe D. Felipe, compró en Salamanca y Medina del Campo, incluyéndose el importe de su encuadernación. 1545. RABM V81875. Citado por [BUSTAMANTE 2001, 292]

menores, tras un escándalo acaecido por un mala gestión del patrimonio pictórico del Rey<sup>25</sup>

No cabe duda de que la influencia de este Arquitecto {Maestro Mayor} fue clave en el devenir del Alcázar acometiendo obras importantes en el mismo como la realización de la fachada así como con la documentación gráfica que nos legó que nos han permitido el conocimiento de la residencia regia.

#### **4.2.5 Alonso Carbonel y otros**

A Juan Gómez de Mora le sucedió Alonso Carbonel, el 3 de junio de 1648, y posteriormente durante los reinados de Felipe IV y Carlos II se sucedieron los siguientes Maestros Mayores, José de Villareal (26 de septiembre de 1660), Sebastián de Herrera (26 de febrero de 1662), Gaspar de la Peña (17 de mayo de 1671), Francisco de Herrera (25 de agosto de 1677) y José del Olmo (3 septiembre de 1687) arquitecto éste que se encargó entre otras de las obras de las cubiertas de la Capilla del Alcázar , sustituyendo la vieja cubierta de artesonado por una cúpula de mayor porte.

#### **4.2.6 Teodoro Ardemans y Juan Román**

Durante el reinado de Felipe V los maestros mayores fueron: Teodoro Ardemans, pintor de cámara y responsable de uno de los planos más completos del palacio, que fue nombrado Maestro Mayor el 30 de Mayo de 1702, y Juan Román que ocupaba el cargo el año del incendio y que había sido nombrado el 11 de junio de 1727.

---

<sup>25</sup> Para la obra de Juan Gómez de Mora ver la espléndida obra de Virginia Tovar Arquitectura madrileña del siglo XVII: (datos para su estudio). [TOVAR 1983]

Como complemento de los Maestros mayores para el seguimiento de las obras además, de los aparejadores existían los ayudas de trazador y cada oficio tenía sus oficiales correspondientes (maestros de carpintería, azulejería, entalladores) que se recogen en un anexo al final de este trabajo en forma de cuadro cronológico.

### **4.3 Documentación sobre el Alcázar.**

Para el conocimiento de una realidad arquitectónica como es el Alcázar de Madrid, que ya no existe, y del que prácticamente no quedan vestigios<sup>26</sup>, nos estamos apoyando en los testimonios documentales, tanto gráficos como escritos originales de la época. (A parte de los estudios históricos posteriores de los cuales se recogen sus referencias en la bibliografía)

Entre los testimonios gráficos que nos permiten un conocimiento de la realidad física, nos encontramos con diferentes que los podemos clasificar en:

- cartográficos, referidos a la cartografía realizada en la época que se conserva;
- los planimétricos, planos conservados de la edificación;
- los pictóricos, los dibujos y los grabados, y aquellas representaciones artísticas de la edificación, que nos muestran desde distintas configuraciones una imagen del Alcázar.

---

<sup>26</sup> Existen algunos vestigios de las caballerizas y de la Casa del Tesoro de poca entidad. Planimétricamente en el Archivo General de Palacio se conserva un plano del Nuevo Palacio Real donde está representada la disposición del antiguo Alcázar, como posible plano de replanteo para la ubicación de la nueva edificación.

En cuanto a la documentación escrita se han manejado fundamentalmente dos tipos de testimonios documentales originales; por un lado, los expedientes de los centros de documentación que conservan legajos originales donde se incluyen, nóminas, inventarios, ordenes de compra o relaciones, nombramientos, etc.; y por otro, escritos realizados por personajes coetáneos del Alcázar, entre ellos los visitantes a la Corte y los literatos *del siglo de las luces*, que escribieron sus impresiones del Alcázar y nos permiten un conocimiento narrativo de la realidad de la época.

Con toda esta documentación hemos planteado una hipótesis de reconstrucción muy ajustada y veraz, como se verá en capítulos sucesivos

#### **4.3.1 Documentación gráfica: Planos históricos.**

El primer plano conocido del Alcázar de Madrid, está datado en 1536 y el último es de 1712, entre ellos existen otros más de los que se va a hacer la relación de todos los planos del Alcázar de Madrid donde figura representada la Capilla de Palacio. Sin duda debieron existir más documentos gráficos de los que a continuación se presentan, aunque no se conserve ninguno más de los aquí representados, ya que seguramente desaparecieron en el incendio que asoló tanto el palacio como sus archivos. Los planos supervivientes se pudieron conservar dado que no pertenecían a colecciones del propio Alcázar sino que se trata de copias enviadas al extranjero para diversas causas, como se irá viendo en cada caso.

La documentación planimétrica existente se refieren fundamentalmente a plantas y más concretamente a la planta principal. De la que tenemos cuatro plantas completas, más dos que sólo representan el ala alrededor del patio del Rey, otro dibujo que representa la planta de la Capilla con el ala sur del Salón de Comedias {Sala grande} y por último

una planta exclusivamente de la Capilla extraída del libro de etiquetas. De la planta baja sólo se conserva una planta completa.

También como información arquitectónica se completa este capítulo con los alzados interiores realizados de diferentes estancias por Carlier y De Cotte. A principios del siglo XVII

No existen ningún alzado exterior, ni ninguna sección de cierta entidad del Alcázar. Para conocer la imagen que transmitía la edificación nos deberemos remitir a las imágenes pictóricas, que se tratan en otro capítulo de esta investigación.

Para presentar la información se ha optado por ordenar cronológicamente los distintos planos y así conocer la evolución histórica del Alcázar. Aunque al final del capítulo se ha considerado oportuno hacer una reseña de la cronología de la publicación de los planos presentados por destacar el valor historiográfico de la documentación.

#### **4.3.1.1 Planta del Alcázar de Luis de Vega -Alonso de Covarrubias {1536-1550}**

Archivo: Se encuentra en el archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Arch. Inv. Planero I cajón 8 nº 7. Se encuentra en un importante estado de deterioro.

Descripción: Plano de la planta principal del Alcázar,

Orientado al norte, se conserva sin leyenda.

Fecha: 1536-1550. Luis de Vega y Covarrubias acometieron una reforma del Alcázar en 1537, Según Gerard<sup>27</sup> este plano podría ser previo a las obras que acometieron y debió servir para el seguimiento de las obras que se llevaron a cabo desde 1536 a 1551.

---

<sup>27</sup> [GERARD 1983,21]

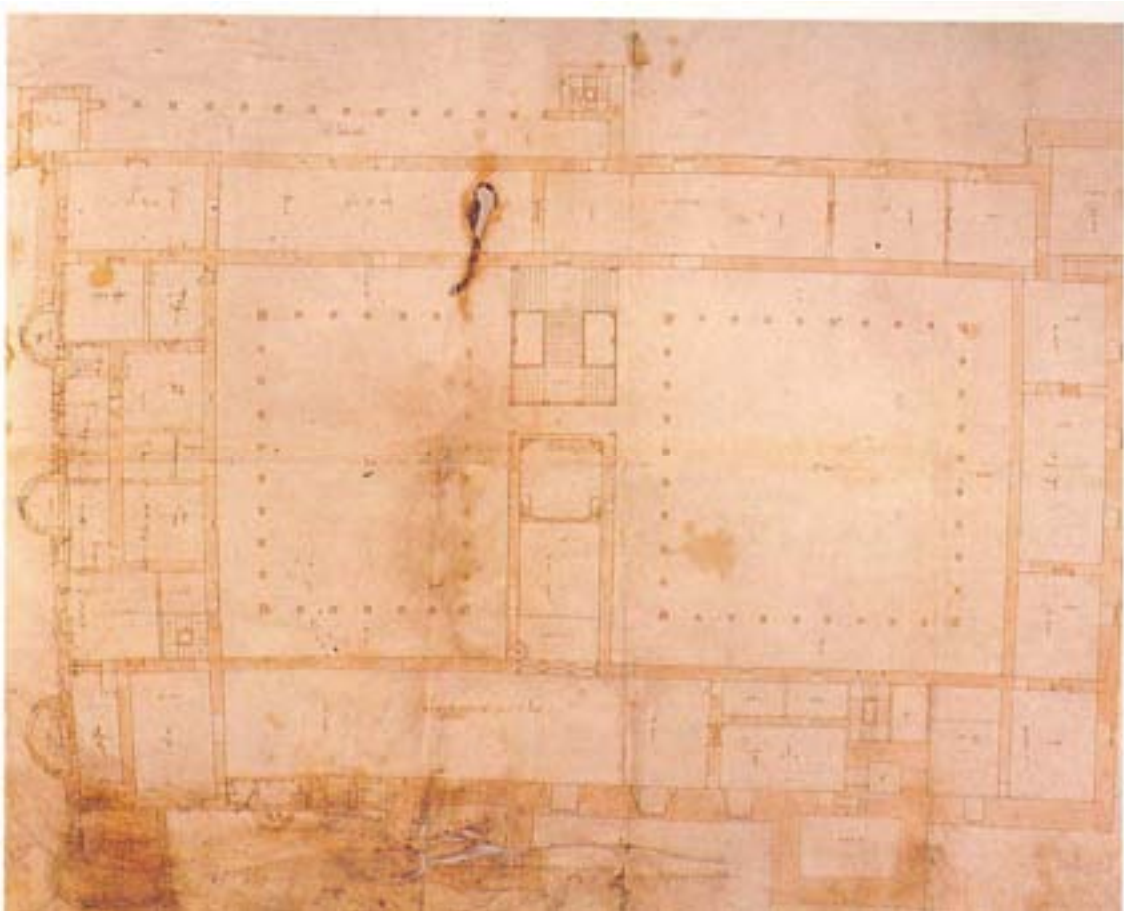


Fig. 11 Alonso de COVARRUBIAS & LUIS DE VEGA 1536 Plano del Alcázar de Madrid. AMAE. Madrid.

Técnica: Tinta sepia sobre pergamino. Con unas dimensiones de 585 x 805 mm.

Firma: no tiene. En 1984 Gerard se lo atribuye a Covarrubias fechándolo<sup>28</sup> entre 1536-1550, aunque otros autores consideran más probable que fuera de Luis de Vega. En cualquier caso en esa época ambos compartían las funciones de Maestro Mayor de la Corte.

Escala: no figura

Publicación: Francisco Iñiguez Laínez<sup>29</sup> en 1952 en el estudio que publicó sobre el código Barberini de Roma, ya menciona la existencia de un plano de la Planta

---

<sup>28</sup> [GERARD 1984, 21]

<sup>29</sup> [IÑIGUEZ 1952]



Principal del Alcázar que se encuentra en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid, aunque se podría atribuir su publicación y estudio a Véronique Gerard en un artículo sobre el Alcázar de Madrid publicado en 1978<sup>30</sup>.

#### Observaciones:

Tiene gran semejanza, en cuanto a grafismo y representación, al realizado por Alonso de Covarrubias para el Hospital de Tavera en Toledo realizado en esos mismos años.

Comentarios: Es la información conocida más fiable del Alcázar durante el reinado de Carlos V. Por la fecha de la realización de este plano se puede considerar como un plano de proyecto en el que se dibuja los propuestas que se irán haciendo a lo largo de los siguientes años a la realización del mismo

El soporte se encuentra deteriorado con una rotura importante en la parte suroeste. Habiendo perdido la alineación en varias de sus fachadas. Probablemente por el mal estado del soporte, se presenta a continuación un detalle del plano con unas líneas donde se comprueba la falta de alineación de los trazos.



Fig. 12 Alonso de COVARRUBIAS & LUIS DE VEGA 1536 Detalle Plano del Alcázar de Madrid AMAE

---

<sup>30</sup> [GERARD 1978] también en esta año se podía ver reproducido el plano en la monografía, de Ángel del Campo y Francés, *la magia de la Meninas. Una iconología velazqueña*, Madrid.

#### 4.3.1.2 Planta principal del Alcázar y Planta baja del Alcázar. Juan Gómez de Mora.{1626}

Archivo: se encuentra en el Biblioteca Vaticana, con la signatura: Ms Barb. Lat.4372,  
Figs. a y b, Fols. 1-6v

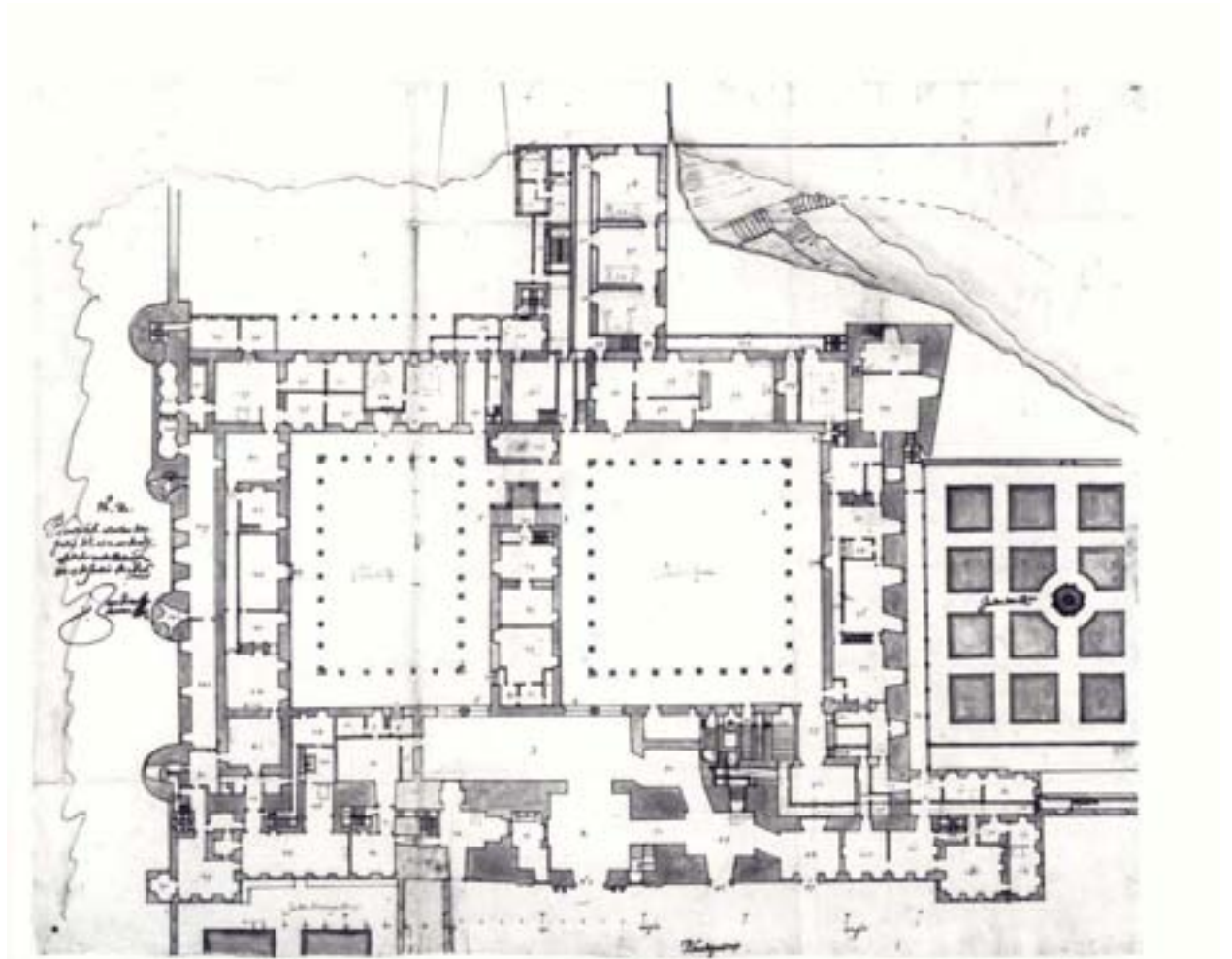


Fig. 23 JUAN GÓMEZ DE MORA 1626 Planta baja del Alcázar. Biblioteca Vaticana

Descripción: Se trata de los planos de las dos plantas principales del Alcázar, Planta baja o de acceso y planta principal. Están orientados al norte y las dependencias están numeradas con referencia a un texto ajeno al plano que define cada una de ellas.

Fecha: 1626

Técnica: Tinta sobre papel, y aguada para la representación de la sección en muros.

Firma: Juan Gómez de Mora.

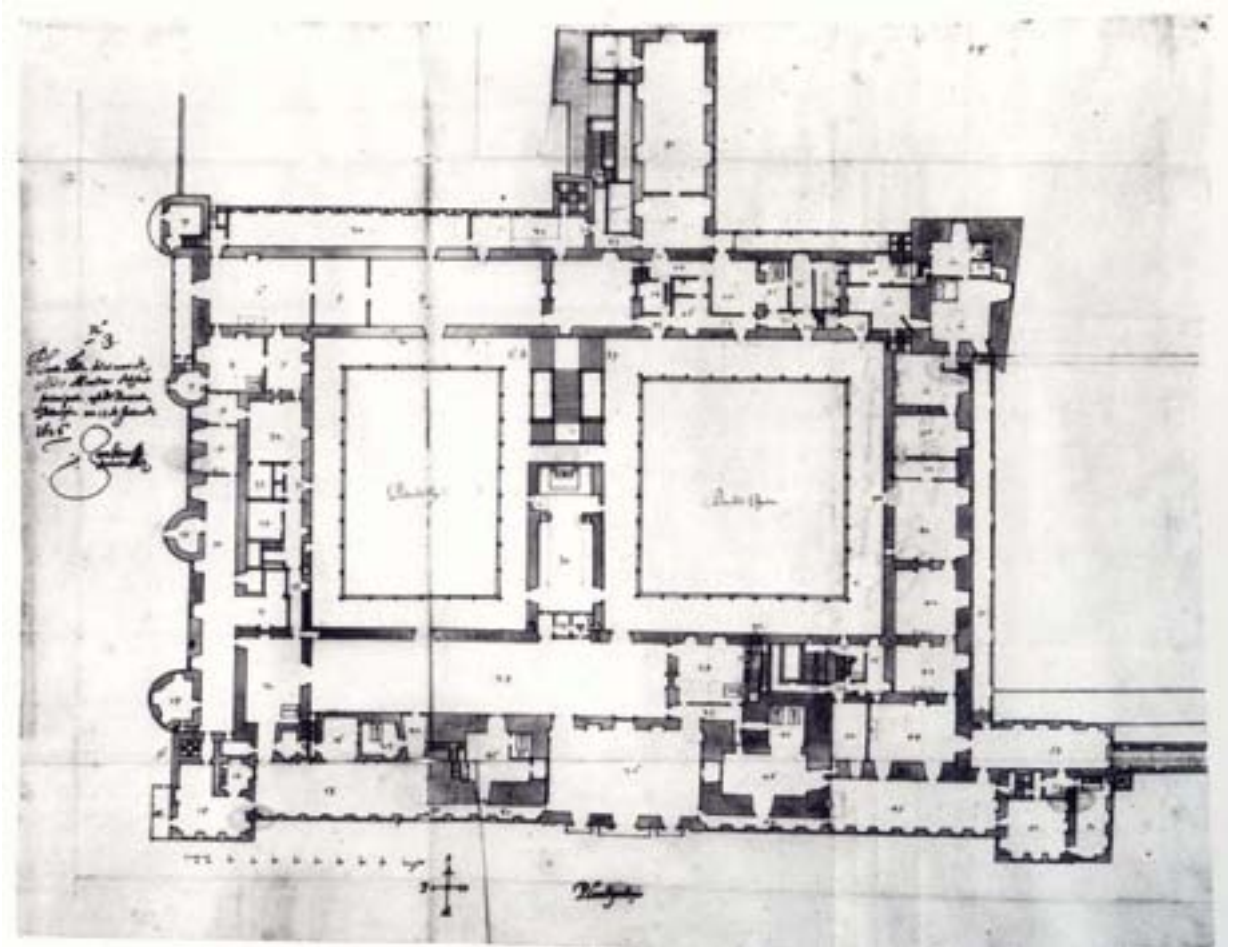


Fig. 3 JUAN GÓMEZ DE MORA. 1626 Planta principal del Alcázar. Biblioteca Vaticana

Escala: Si tiene en pies castellanos representada con una escala gráfica

Publicación: En 1952 Francisco Iñiguez Almech<sup>31</sup> publicó estos dos planos junto con otros de los Alcázares de Segovia , Toledo y otros, al publicar el libro de *Casas reales y jardines de Felipe II* que suponía la transcripción del documento realizado por Juan Gómez de Mora, que correspondían a un recorrido por las

---

<sup>31</sup> [IÑIGUEZ 1955]

distintas casas de la Corte de Real española que se realizó en 1626, posiblemente como presente para el Cardenal Barberini después de su visita a Madrid, en aquel año para bautizar a la infanta María Eugenia, hija de Felipe. Y que se conservan en la Biblioteca Vaticana dentro de un conjunto mayor de documentos conocido como el Códice Barberini.

Observaciones: En el caso del plano de planta baja es el único plano que se conserva de la misma.

Comentarios: Estos planos son las referencias más completas de las dependencias reales por ser unos planos con una calidad técnica importante, y por estar acompañados de los comentarios escritos por el Autor (JGM) que permiten completar la información en ellos representadas.

Se pueden observar varios fallos de alineación en los elementos dibujados; especialmente se percibe esta deficiencia en la fachada principal, sur y en la oeste. (Ver la imagen 15) Para buscar las causa de esta distorsión se deberá observar el plano se puede comprobar la existencia de un doblez en el papel, en la dirección norte-sur situado en medio del patio del Rey, y a su vez un corte perpendicular a éste en la Torre del homenaje, lo que nos hace suponer que en su origen el estado de conservación del plano fuese doblado por este línea, lo que produjo una rotura y una deformación del soporte y que posteriormente la restauración se realizara creando distorsiones en el dibujo.

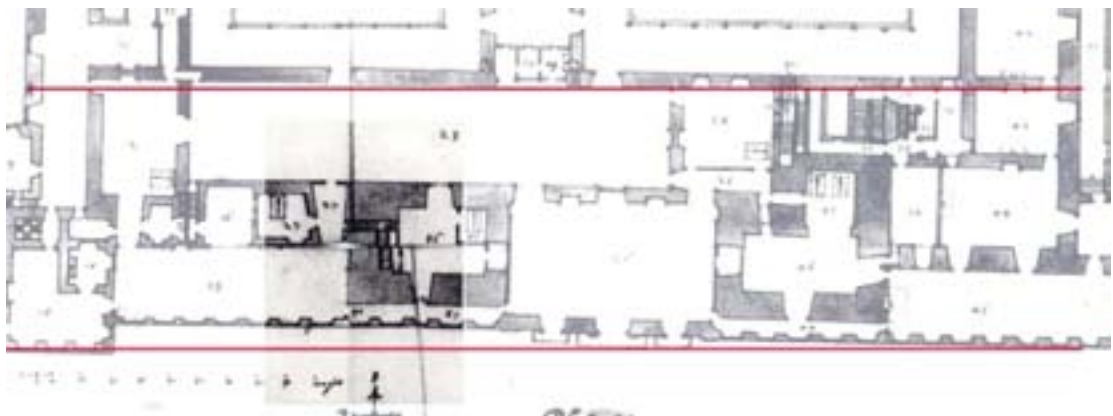


Fig. 15b JUAN GÓMEZ DE MORA. 1626 Detalle Planta principal del Alcázar.

### 4.3.1.3 *Planta de la capilla de palacio quando Su Magd sale en publico a missa o a bísperas {1651}*

Archivo: Se encuentra en el Archivo General de Palacio. Patrimonio nacional, Etiquetas Sección Histórica. Caja 51. En la relación de planos figura con la signatura nº 4102

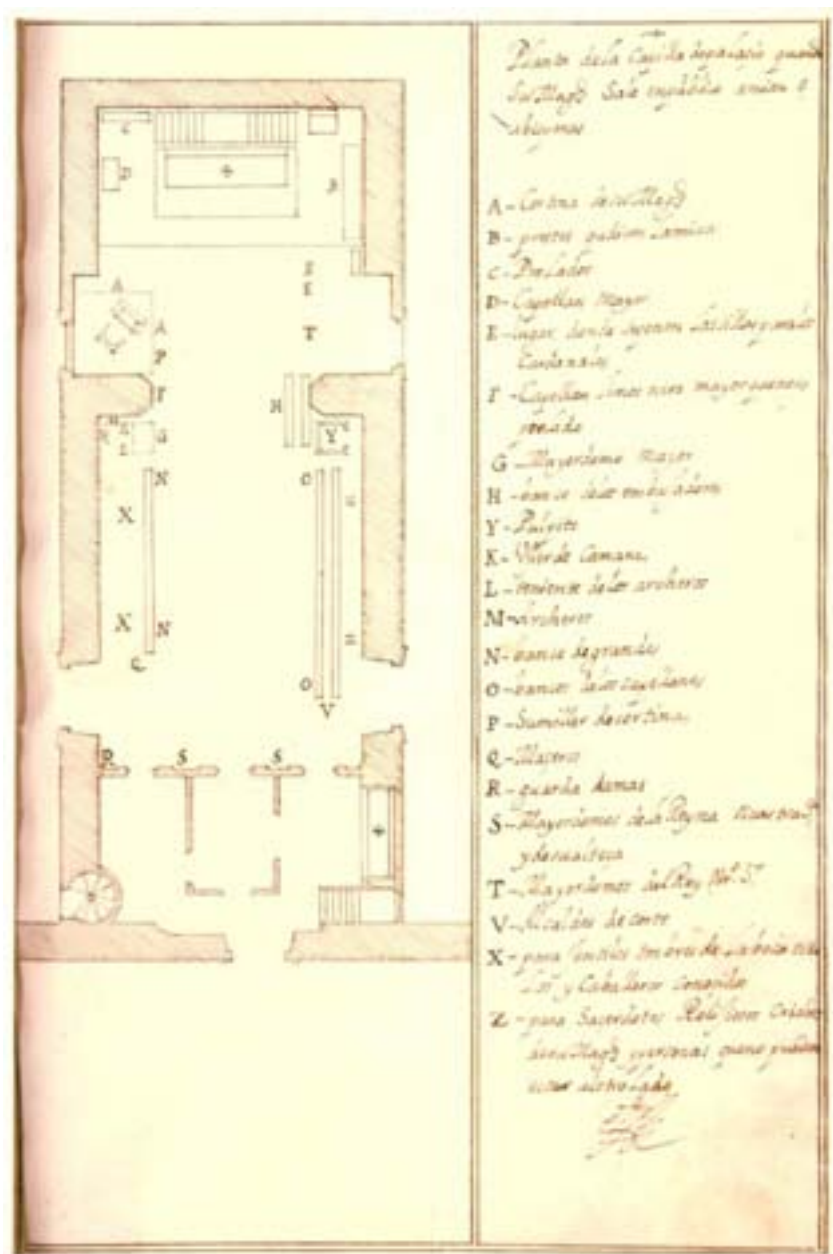


Fig. 16 {1648} Capilla del Alcázar. Patrimonio Nacional Madrid Archivo General de Palacio sig Planos 4102

Descripción: Plano de la capilla donde se define la disposición de la corte en una celebración en la misma. Representación gráfica de la etiqueta de la Corte. La orientación del plano es al norte.

Fecha: En la publicación que de este plano realiza Véronique Gerard en 1984 fija la fecha de su publicación en 1677, por otra parte en el Archivo General de Palacio en los ficheros de documentación gráfica este plano está atribuido a Juan Gómez de Mora con fecha del 11 de febrero de 1651. Para conocer la realización del plano y situar por tanto la evolución histórica de la Capilla estas fechas no son precisas. En primer lugar la fecha de 1677 no corresponde, y debe tratarse de un error tipográfico por lo que a continuación explicaré. Y en cuanto al 11 de febrero de 1651 se trata de la fecha de publicación de las etiquetas generales realizadas por Lorenzo Ramírez de Prado por encargo de Felipe IV, de las que ya se han mencionado en el capítulo correspondiente.

Para datar con precisión este plano deberemos tener en cuenta los siguientes datos con sus correspondientes fechas.

En 1632 se estaba realizando una normativa general sobre ceremonias en las que estaba trabajando Juan Gómez de Mora

En octubre de 1636 Juan Gómez de Mora es apartado del oficio, desplazándose a Valencia para trabajos menores

1638 Se seguía realizando dichas normativa donde probablemente Juan Gómez de Mora no continuaría trabajando.

En 1640 se realizan unas obras importantes en el Alcázar que entre otras estancias como la sacristía y que seguramente afectaron a la capilla.

21 de junio de 1643 Juan Gómez de Mora se reincorpora a su oficio

El 22 de mayo de 1647 Felipe IV crea la junta de etiquetas para la realización de la Etiquetas generales.

22 de febrero de 1648 fallece Juan Gómez de Mora

En febrero de 1649 se estaba a la espera de informes para la realización de estas etiquetas y todavía no se habían concluido.



11 de febrero de 1651 se concluyeron las etiqueta *Etiquetas generales que han de obserbar los criados de la casa de S. Magd. En el uso y ejercicio de sus oficios*; presentándoselas al monarca el 15 de febrero incluyendo este plano.

Para establecer la fecha de realización también es importante el definir la autoría del mismo, para lo cual se ha de considerar lo siguiente:

En las fichas del Archivo General de Palacio en el apartado de Planos de Madrid se establece que este plano como el resto de los planos correspondientes a las etiquetas, son obra de Juan Gómez de Mora; también José Manuel Barbeito<sup>32</sup> lo atribuye al mismo Arquitecto.

La historiadora Virginia Tovar llega a más, considerando al arquitecto no sólo autor de las plantas sino responsable de la realización de las etiquetas<sup>33</sup>. Este punto corregido por Luís Robledo<sup>34</sup> que considera que Juan Gómez de Mora no pudo ser el autor de dichas etiquetas que atribuye al *greffier* Sebastián Gutiérrez de Párraga, cuyas firmas podían tener un cierto parecido pero en ningún caso coincidencia. Como se puede observar en la figura adjunta donde se observa el parecido de las rúbricas



Fig. 17 Rúbrica que figura en las etiquetas generales y firma de Juan Gómez de Mora obtenida de unas plantas de un Auto de Fe de 1623, donde se puede diferenciar el nombre de la rúbrica que si guarda parecido con la de Gutiérrez de Párraga.

Ante estos datos de alguna manera contradictorios, considerado probado que el plano no se debe atribuir a Juan Gómez de Mora; en primer lugar por la no

---

<sup>32</sup> BARBEITO 2001

<sup>33</sup> Ver [TOVAR 1986, 16-17,23,147]

<sup>34</sup> Ver nota 94 de [ROBLEDO 2000<sup>a</sup>,32]

correspondencia de la rúbrica, pero aún más porque la redacción de las *Etiquetas generales* está fechada entre 1647 y 1651 siendo, como se ha indicado, la muerte del arquitecto en 1648 lo que hace difícil la realización y responsabilidad en apenas siete meses de todos los dibujos correspondientes a este compendio de etiquetas. Desestimo que estos planos se hubieran realizado en la fase anterior en la que parece documentada la participación del arquitecto, por ser un momento en el que fue retirado del puesto y no parece que pudieran concluir todo este vasto trabajo.

Por tanto, si se le atribuye la rúbrica al *greffier* Sebastián Gutiérrez de Párraga<sup>35</sup> estaríamos situándolo entre 1647 y 1651, siendo por otra parte, en un período intermedio entre los otros dos planos existentes donde como se puede observar la zona de las tribunas de este plano está modificada respecto al plano de 1626 y se corresponde con la que posteriormente representó Teodoro Ardemans en 1705. Por otra parte se podría considerar que las reformas del cancel se harían coincidiendo en el tiempo con la realización de las obras de la sacristía alrededor de 1640 recogidas por tanto en el plano. Y por ende según mi apreciación este plano se debe datar entre 1649 y 1651 y su autoría quede indeterminada, ya que lo debió realizar algún maestro de la corte, bajo la dirección de Lorenzo Ramírez de Prado responsable de las Etiquetas y supervisado bajo la firma del greffier Sebastián Gutiérrez de Párraga.

Técnica: Pluma sobre papel con técnica de pluma rallando la sección.

Firma: {Sebastián Gutierrez de Párraga}.

Escala: no tiene.

Publicación En la monografía realizada por Gerard en 1984, se publica por primera vez este plano. Al tratarse de un plano perteneciente al libro de etiquetas generales se realizaron numerosas copias de las mismas que incluían dicho plano entre ellas, podemos destacar la realizada por Joseph Espina y Navarra, secretario y greffier

---

<sup>35</sup> AGP Sección HISTÓRICA. Caja 51 tomo 1



de Felipe V de 1731<sup>36</sup>, publicada en la monografía de *La capilla Real de los Austrias*<sup>37</sup>

Observaciones: Este plano es de gran utilidad para conocer la disposición y funcionamiento de la capilla en las ceremonias reales. Existen planos similares para la parroquia de San Juan y para la iglesia de los Jerónimos. Todos ellos pertenecientes a las Etiquetas Generales con la misma rúbrica y con una estructura compositiva similar<sup>38</sup>

#### **4.3.1.4 *Orthographia* del Real Alcázar por Teodoro Ardemans {1705}**

Archivo: Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris con signatura GE. AA. 2055.

Descripción: Es un plano denominado *Orthographia de el Real Alcázar de Madrid* que representa la planta principal del Alcázar junto con los jardines que lo rodean. Se trata de un plano bastante completo de la planta principal, la plaza de Palacio con las caballerizas y de los jardines de alrededor de la edificación.

El plano está orientado al Norte y tiene una leyenda que lo complementa.

Fecha: Fechado en 1705

Técnica: Realizado con tintas de diversos colores sobre papel. Gran calidad técnica aunque falta precisión en determinados elementos, como la pieza ochavada.

---

<sup>36</sup> Etiquetas generales copiadas por Joseph Espina y Navarra secretario y greffier de Felipe V, 1731 B-n ms 9147, fol. 287r

<sup>37</sup> [AAVV 2001, 192 y 404]

<sup>38</sup> Para más información sobre este tipo de representaciones he publicado una comunicación donde se analizan los dibujos de protocolo. [CASTAÑO 2006]

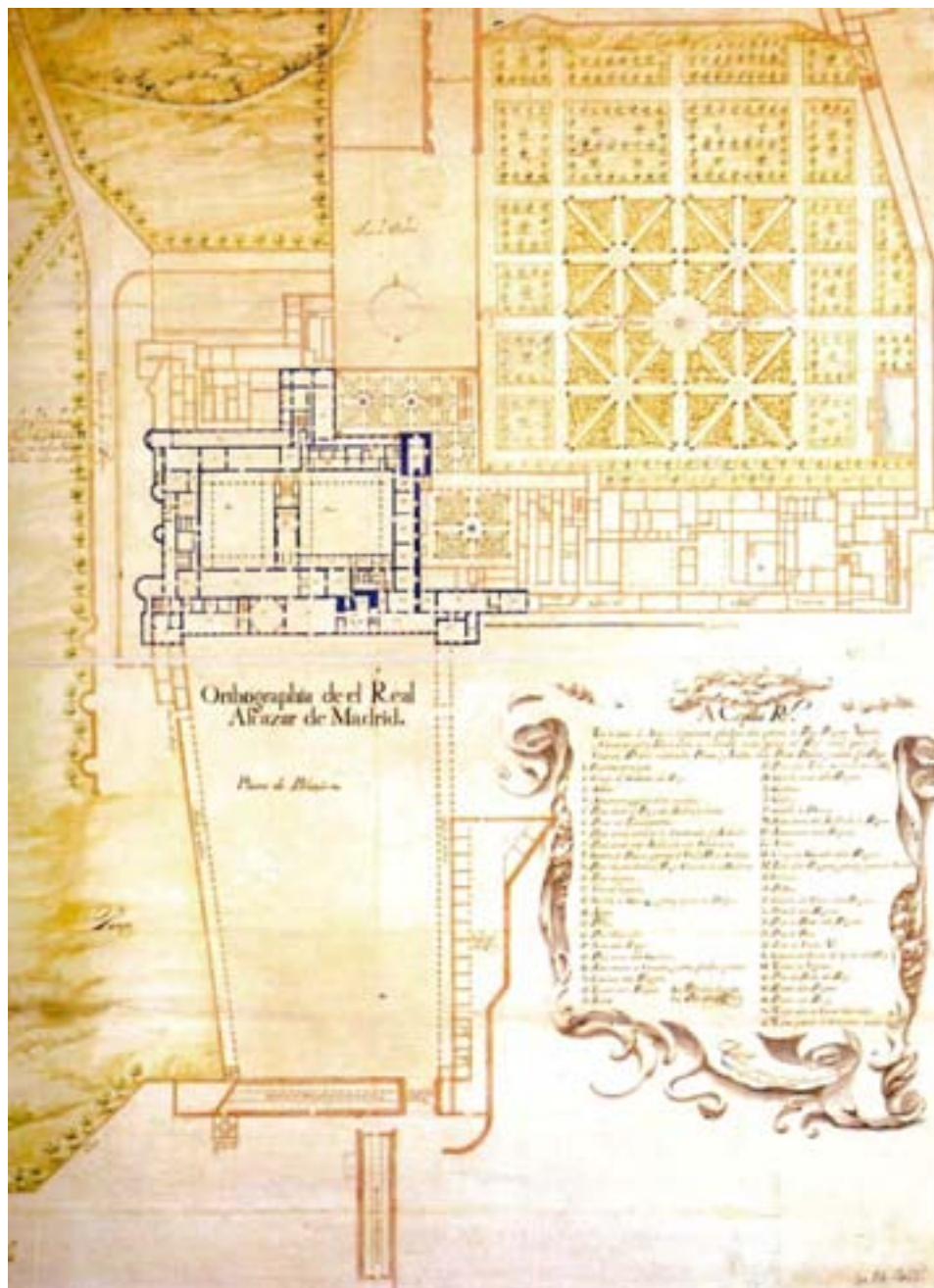


Fig. 18 TEODORO ARDEMANS 1705 *Orthographia de el Real Alcázar de Madrid* BNP Paris

Firma: Theodoro Ardemans, Maestro mayor del Rey

Escala: En pies castellanos con una escala gráfica

Publicación: En 1962 Bottineau <sup>39</sup>publica este plano en una obra sobre el arte en la corte de Felipe V, que define como el plano del Castillo de Teodoro Ardemans, en el que se representa la planta principal del Castillo y la Plaza de Palacio.

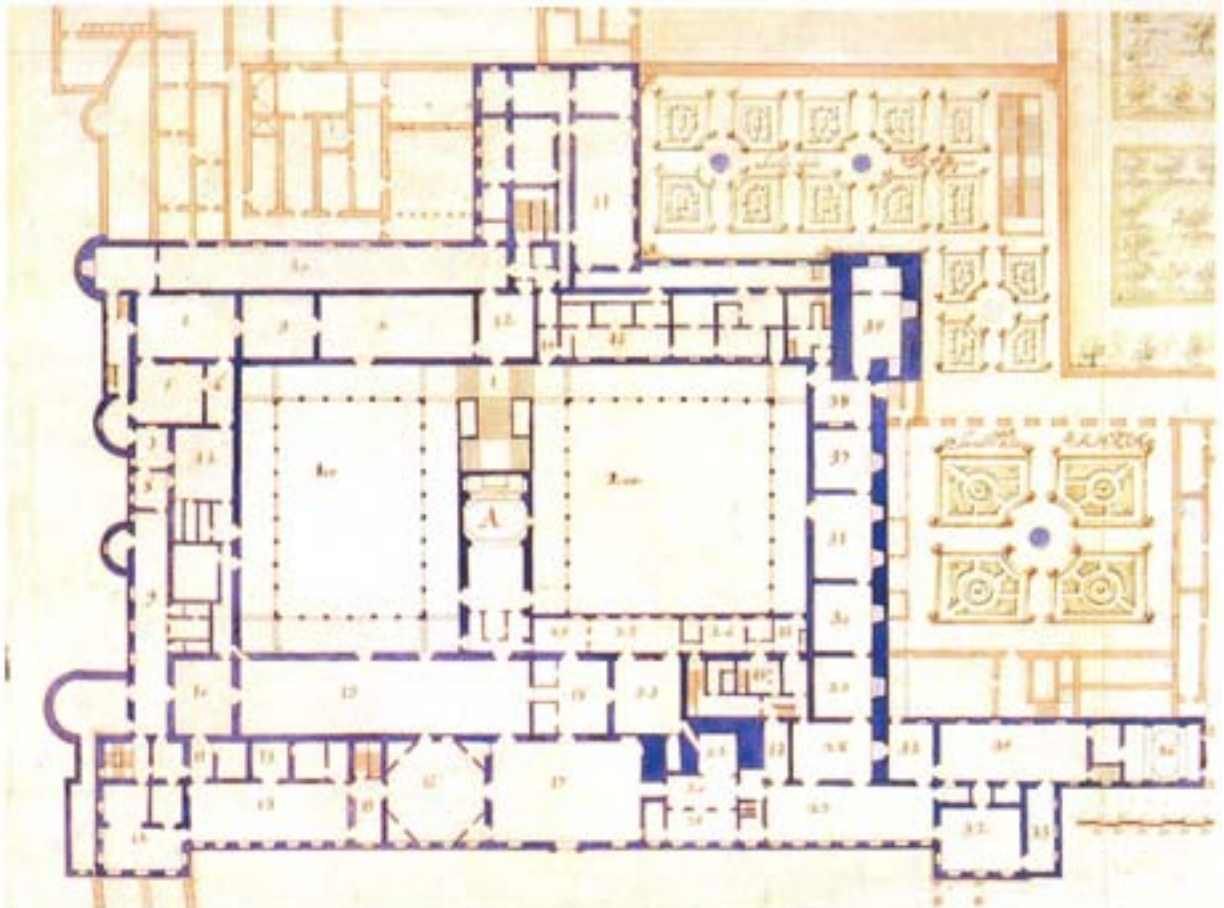


Fig. 19 TEODORO ARDEMANS *Detalle Planta del Alcázar de Madrid 1705* BNP Paris.

Observaciones: Está acompañado de una completa leyenda que complementa perfectamente al plano con el siguiente texto:

*A capilla R*

*Todo lo dado de Azul es el pavimento principal delos quartos de Rey y Reyna Infantes y camarera mayor, Todo lo dado de encarnado son las oficinas del Real*

---

<sup>39</sup> [BOTTINEAU 1962,220 nota 93, 270, láminas VI y VII]

*servicio passo al Convento R<sup>l</sup>. dela encarnación Plaza y Jardines dela Priora Picadero y salida p.d Parque*

El dibujo tiene cierta rigidez, buscando regularizar y geometrizar elementos que no corresponden exactamente con la realidad.

Comentarios: Este plano es un buen complemento al anterior de Juan Gómez de Mora, que nos permite reconocer las diferentes obras realizadas en el Alcázar, con la consolidación de la fachada principal y las estancias situadas tras ella, la prolongación para situar el oratorio de la reina, o la modificación de la capilla con su nueva cúpula.



Fig. 20 TEODORO ARDEMANS 1705 *Leyenda planta del Alcázar de Madrid* BNP Paris



#### 4.3.1.5 Sección sur-occidental del plano del piso principal del antiguo Alcázar de Madrid con indicación de la alcoba donde murió el Rey D. Carlos II de Teodoro Ardemans {1709}

Archivo: Patrimonio nacional. Archivo General de Palacio signatura de la relación de planos nº 214

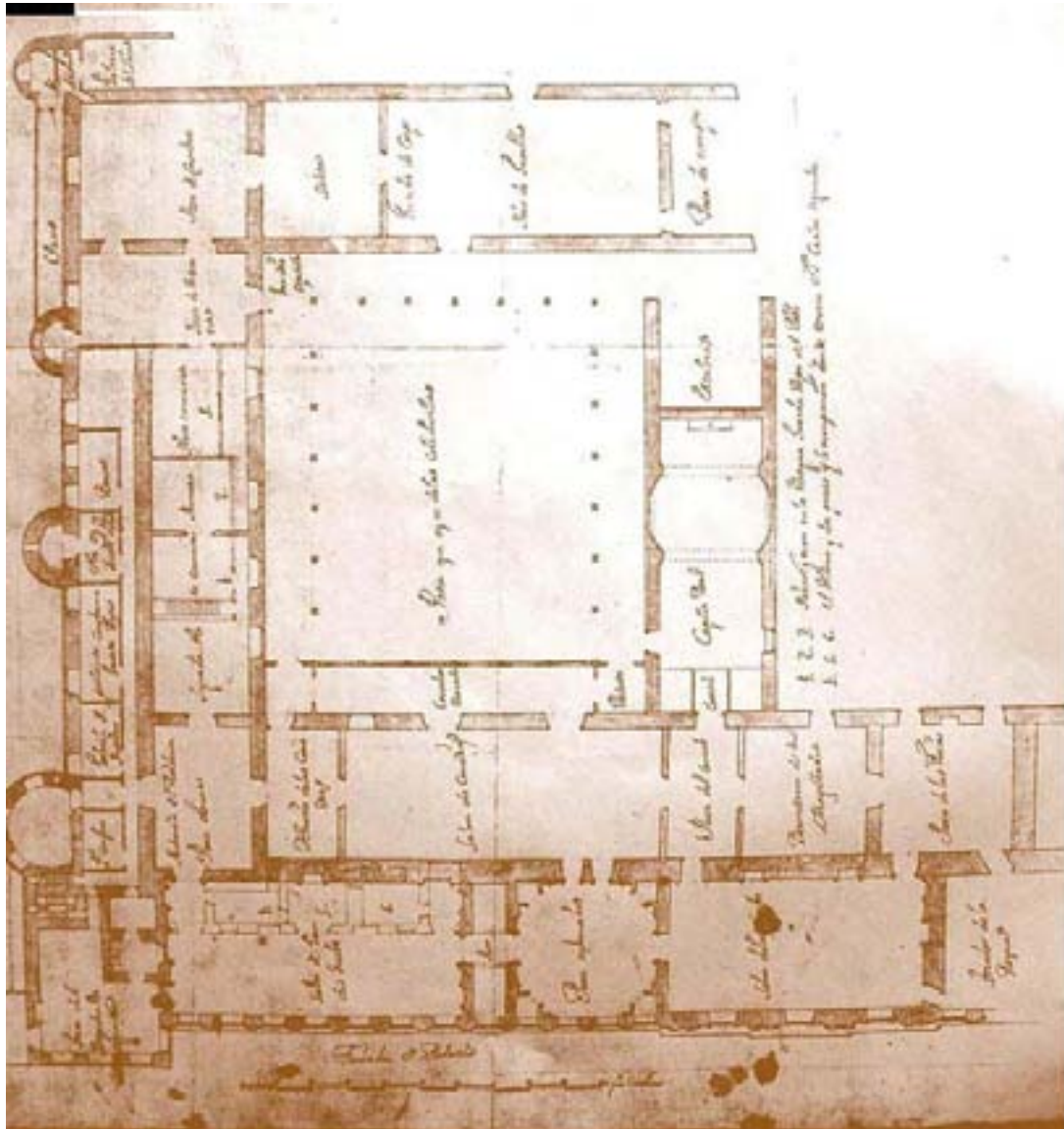


Fig. 21 TEODORO ARDEMANS 1709 “Sección sur-occidental del plano del piso principal del antiguo Alcázar de Madrid con indicación de la alcoba donde murió el Rey D. Carlos II” Patrimonio Nacional Madrid AGP Planos sig. 214

Descripción: Plano del piso principal en la zona oeste, representando las estancias alrededor del patio del Rey y la capilla. Es un plano orientado al oeste.<sup>40</sup>

Fecha: No figura atribuible a 1709

Técnica: Dibujo en tinta marrón y lavados en carmín {aguada roja} sobre papel 510 x 680 mm

Firma: Sin rúbrica. Atribuido a Teodoro Ardemans En 1989 Karin Helwig Konnerth, publica y analiza este plano del Archivo de palacio, y tras un completo análisis publicado en *Archivo español del arte*<sup>41</sup> la autora termina asegurando que este plano fue realizado por Teodoro Ardemans en 1709 y que es el plano que utilizó Justi para realizar una copia. Esta copia fue publicada con una monografía de Velázquez en 1888, siendo por tanto el primer plano conocido de la planta del Alcázar. Este plano se analizara posteriormente.

Escala: Tiene una escala en pies castellanos.

Observaciones: El plano indica las estancias donde murió Carlos II con el dibujo de la sección del muro sin rellenar. Dichas estancias se derribaron para aumentar el tamaño del futuro salón nuevo.

Comentarios ; Todo hace indicar que se trata de un plano destinado al uso interno, realizado con trazos rápidos, con inscripciones poco claras, y por su misma configuración en la que sólo representa una parte del Alcázar. Seguramente sirvió para la realización de reformas en el lado Oeste y sur del Alcázar. En particular la demolición de las habitaciones en la Galería de Mediodía, y la transformación de los antiguos aposentos del rey.

---

<sup>40</sup> Nota del autor: el plano se ha reproducido girado para mantener la misma orientación que el resto de los planos y permitir conocer su transformación.

<sup>41</sup> [HELWIG 1989, 35-46]

#### 4.3.1.6 Plano de Justi 1709

Archivo: Plano desaparecido

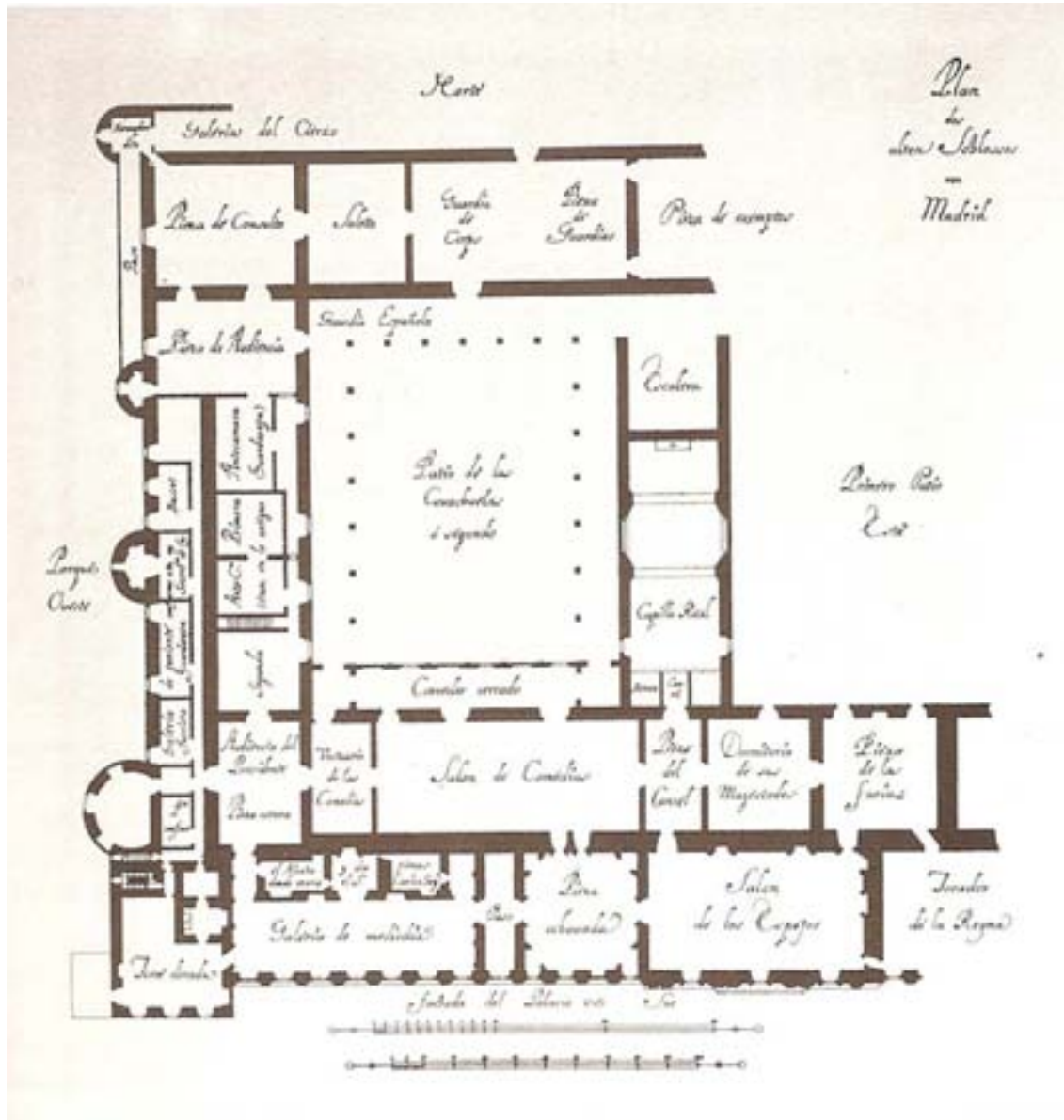


Fig. 22 Karl JUSTI Plano de Justi (desaparecido.)

Descripción: Plano del sector sur del palacio correspondiente a la misma zona que el plano anterior

Fecha: (1709)

Técnica: Tinta sobre papel

Firma: no tiene realizado por Karl Justi

Escala: si en pies castellanos.

Publicación: 1888 Karl Justi publica una monografía sobre Velázquez<sup>42</sup> donde aparece este plano dibujado por el propio Justi. Dicho plano corresponde únicamente al sector oeste del Alcázar el patio del Rey y la capilla situada en el centro.

Observaciones: es el plano que fue durante mucho tiempo la única planta conocida del palacio y por tanto es el que se cita y reproduce con mayor frecuencia en los estudios del Alcázar. Sirviendo de referencia a los historiadores hasta que a partir de 1952 fueron apareciendo los anteriormente citados.

#### **4.3.1.7 Plano de Du Verger (René Carlier) {1711}**

Archivo: Bibliothèque Nationale de Paris, signature Vb 147, leyenda Hd 135b

Descripción: Plano de la planta principal orientada sur

Fecha: 1711

Técnica: Tinta sobre papel

Firma: no tiene

Escala: no tiene

Publicación: En 1955 Yves Bottineau publica<sup>43</sup> un plano de la planta principal del castillo que se conserva en la lo atribuye a René Carlier, (que estuvo en Madrid en 1712-1713) En un estudio posterior de 1976 Yves Bottineau<sup>44</sup> rectifica y lo atribuye a Antoine de Verger datándolo en 1711, el cual lo haría por encargo del embajador francés de Luis XIV, el marqués de Bonnac.

---

<sup>42</sup> [JUSTI 1988]

<sup>43</sup> [BOTTINEAU 1955]

<sup>44</sup> [BOTTINEAU 1962]



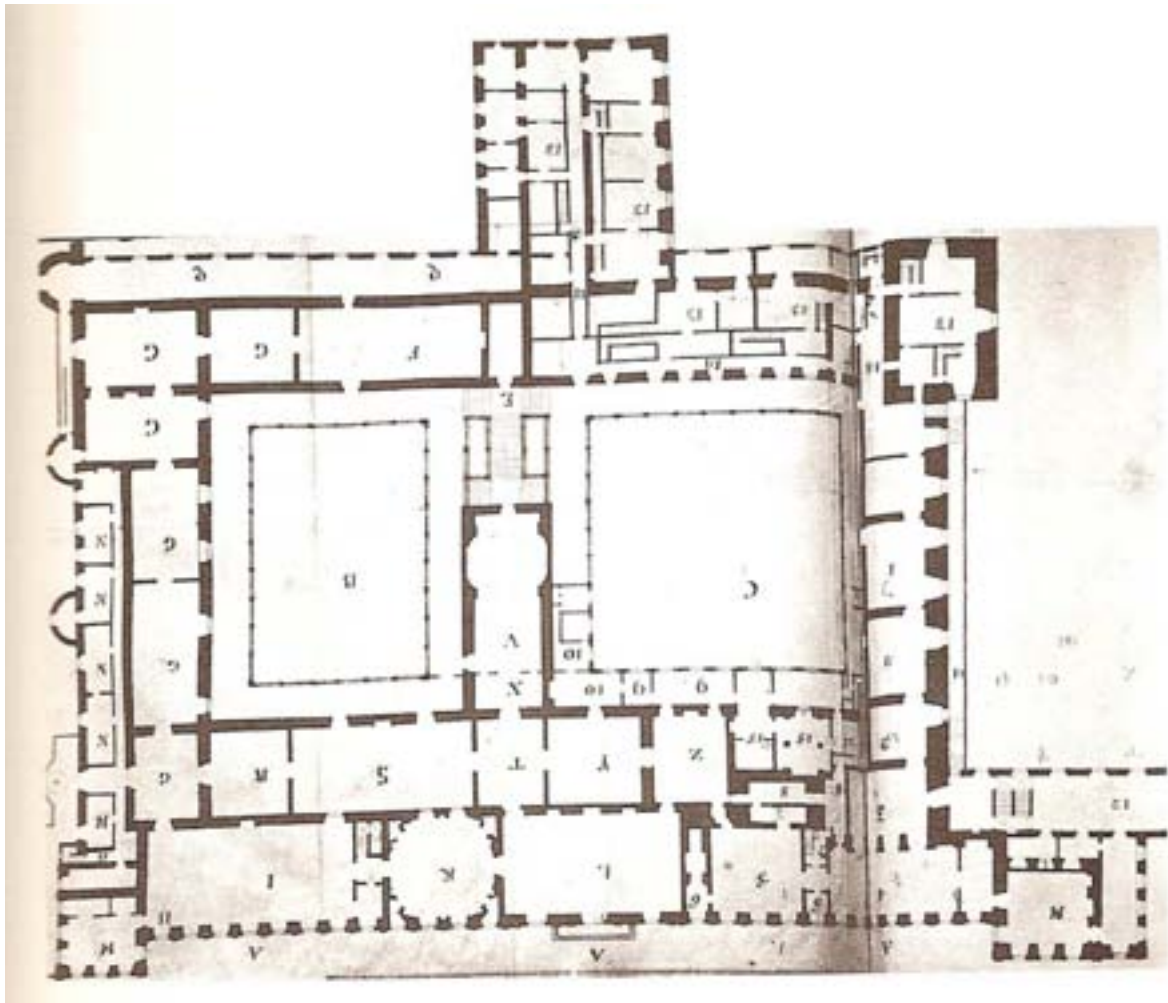


Fig. 23 Antoine Du VERGER 1711 Plano Du Verger BNP París

Observaciones: Se trata de un plano posterior a los mencionados, no tiene demasiada definición, simplificando determinadas estancias como la propia capilla.

La reproducción que se conserva tiene deficiencias por marcarse en exceso los dobleces del documento , pero es de gran valor por ir acompañadas de unos alzados interiores referenciados mediante letras con las estancias del palacio en este plano.

#### 4.3.1.8 Plano del Parqué 1712-1713

Archivo: Robert de Cotte; conservado en el Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris con signatura Vd 29 y Vb 147 t.1

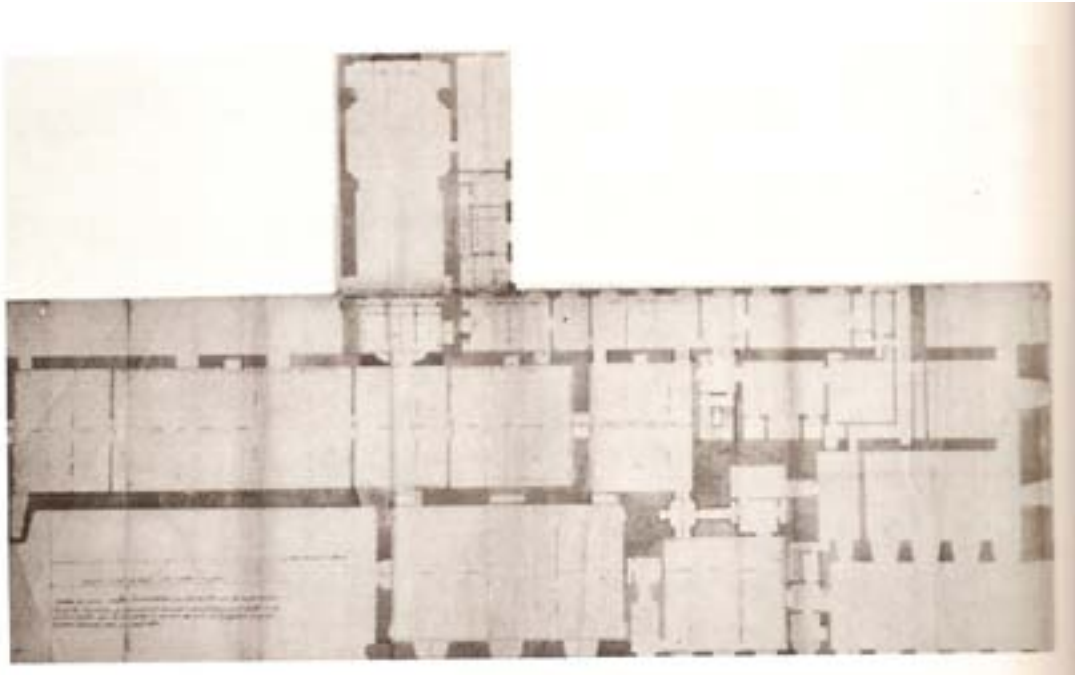


Fig. 24. ROBERT DE COTTE 1712-1713 Plano del Parqué BNP Paris

Descripción: Este es un pequeño plano que representa una pequeña parte de la sección sur de la planta principal.

Fecha: 1712

Técnica: Tinta sobre plano.

Firma: No tiene

Escala: No tiene

Publicación: En 1986 Orso<sup>45</sup> publica el denominado “plano del parqué” citado previamente por Bottineau <sup>46</sup>en 1956.

---

<sup>45</sup> [ORSO 1986]

Observaciones: Se trata de un plano que se realiza con el fin de que se encargara el entarimado para las habitaciones que en el se representa; y para ello una vez realizado se envía a Robert de Cotte en Paris para que realizara las gestiones precisas para ello.

#### **4.3.1.9 Secciones interiores**

Junto con los planos de Du Verger y de Cotte se realizaron unos cortes y alzados interiores para la realización de las decoraciones interiores al estilo francés de los aposentos reales.

Entre estos cortes y alzados interiores no hay ninguno de la Capilla, pero los traigo a este apartado como documentación del Alcázar que nos permite conocer las dimensiones y acabados interiores de las estancias; y pueden servir para extrapolar algunas conclusiones para la capilla.

##### **4.3.1.9.1 Secciones de Antoine Du Verger**

Estas secciones corresponden al plano Du Verger, haciendo referencia las letras a las distintas estancias representadas en el plano. Se tratan de alzados interiores de los salones reales, entre los que se encuentran la Sala Ochavada o la Gran Sala, Aún no representando en ninguna de ellas a la Capilla, tienen bastante interés por aportar datos sobre la altura interior de la edificación. Así como de la decoración de las mismas.

---

<sup>46</sup> [BOTTINEAU 1956 a]

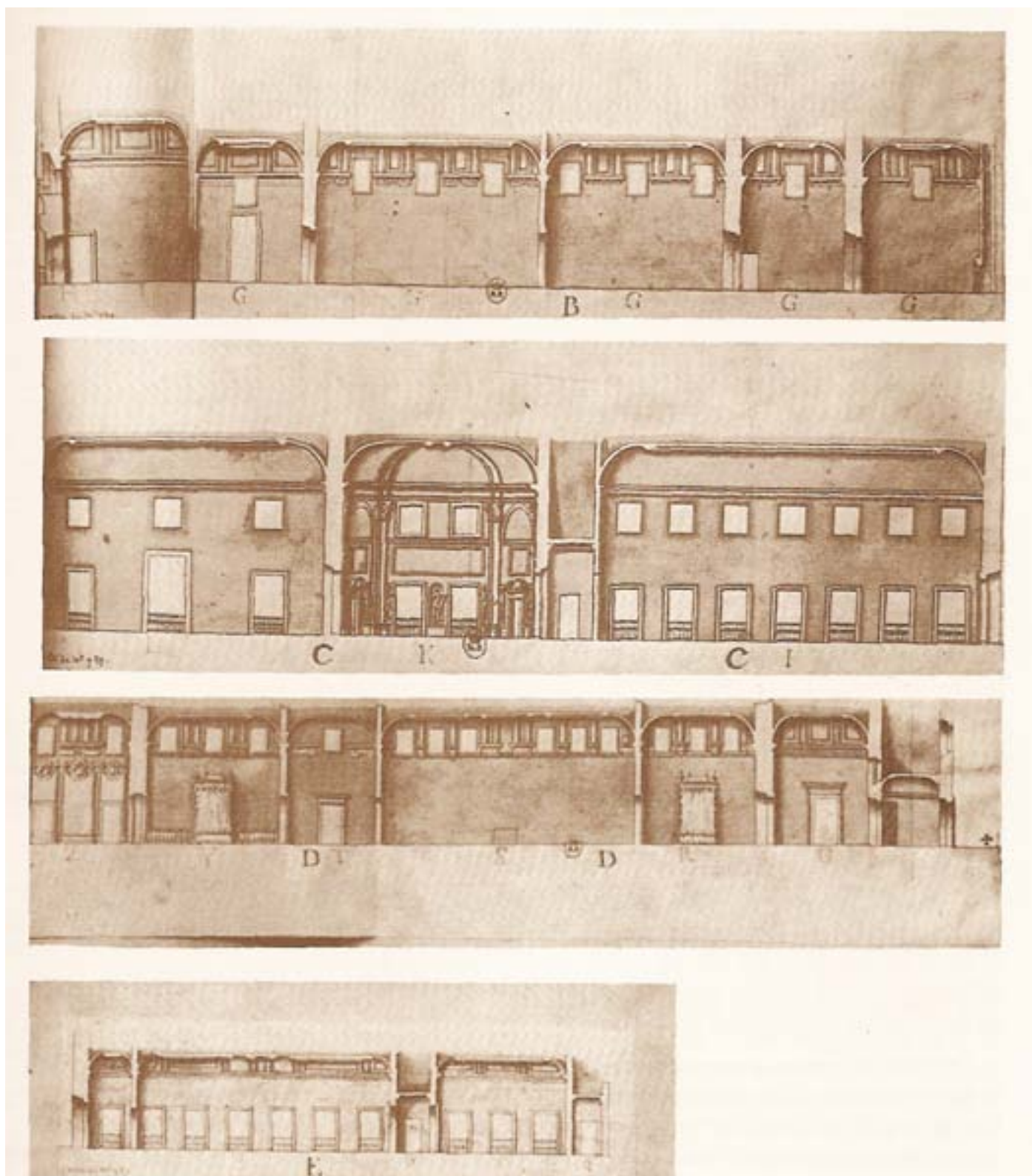


Fig. 25 ANTOINE DU VERGER 1711 Secciones del Alcázar. *BNP Paris* Reproducción obtenida de [BARBEITO 1992, fig 85].



#### 4.3.1.9.1 Secciones de Robert De Cotte

Igual que las anteriores secciones, estas realizadas por De Cotte nos permite un conocimiento de los alzados interiores y de su decoración a base de ventanas , nichos y molduras.

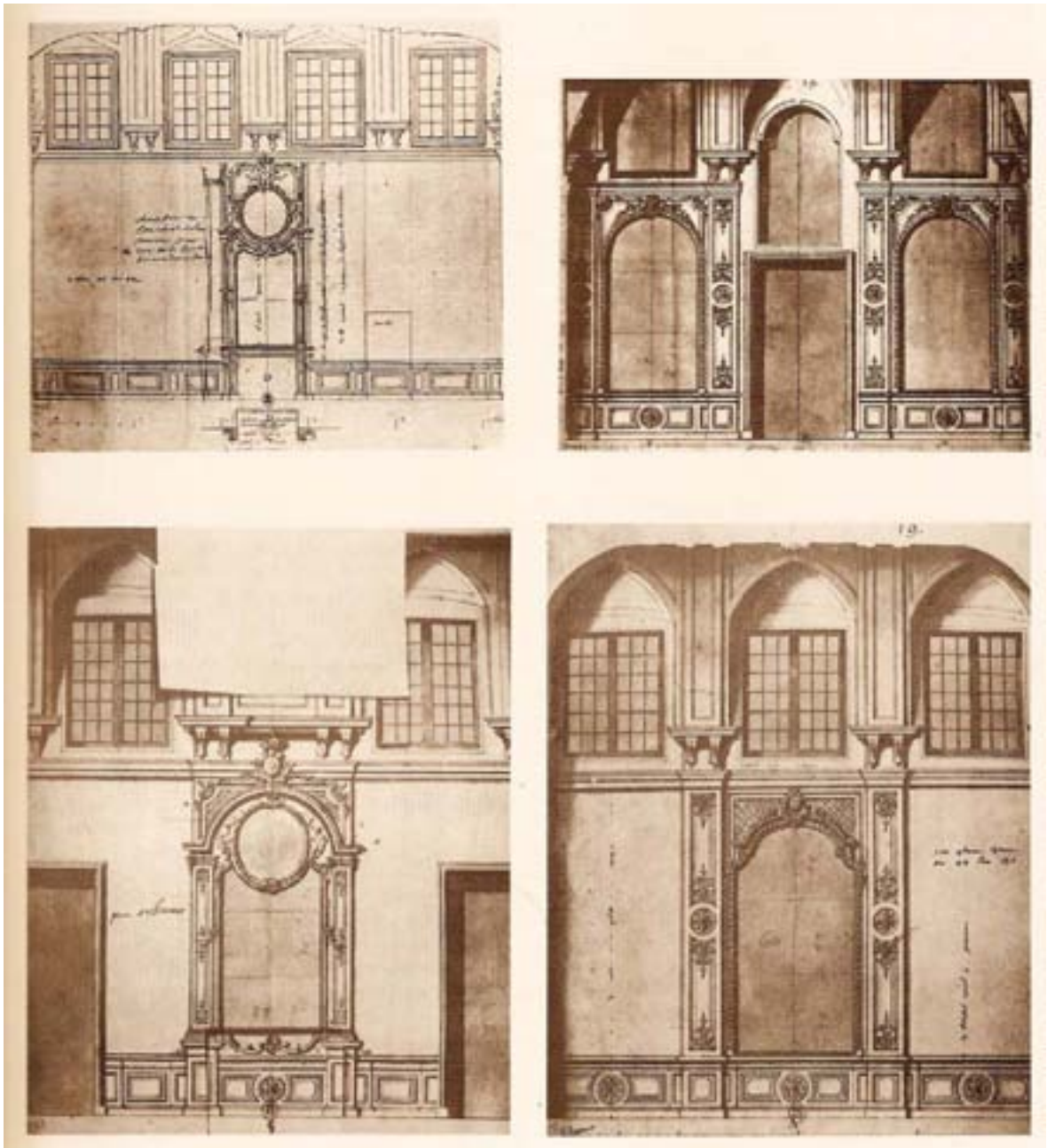


Fig. 26 ROBERT de COTTE 1712 Alzados interiores de las cámaras de la Corte. BNP Paris (Reproducción obtenida de [BARBEITO 1992, fig 87].)

#### 4.3.1.10 Cronología de la publicación de los planos

Karin Helwig Konnerth, en un artículo publicado en la revista “Archivo Español de Arte” en 1989, hace un recorrido espléndido de todos los planos existentes del Alcázar de Madrid, analizando los planos y describiendo su autor y la época y responsable de su publicación<sup>47</sup>

El orden cronológico de cómo se fueron publicando sería:

- 1888 Plano de Karl Justi el primero que se conoce y que supuso la referencia historiográfica de principios del siglo XX.
- 1952 Francisco Iñiguez Laínez publica los planos de Juan Gómez de Mora fechados en 1626.
- 1955 Yves Bottineau publicó el plano atribuido en un principio a René Carlier y en 1976 lo atribuyó definitivamente a Antoine du Verger
- 1984 Véronique Gerard publicó el plano del Ministerio de Asuntos Exteriores,
- Steven Orso en 1986 publicó el Plano del parque citado anteriormente por Bottineau en 1956.
- En 1962 nuevamente Bottineau publicó el Plano de la *Ortographia de Madrid* de Teodoro Ardemans
- Y por último En 1989 Karin Helwig Konnerth en la publicación antes mencionada publica y analiza un plano que se encuentra en el Archivo de

---

<sup>47</sup> [HELWIG KONNERTH, 1989, 35-46]

palacio con el título de “*Sección sur-occidental del plano del piso principal del antiguo Alcázar de Madrid con indicación de la alcoba donde murió el Rey D. Carlos II*”<sup>48</sup>

Como se puede comprobar la documentación gráfica ha ido saliendo a la luz en los últimos años del siglo XX, con todo no es una documentación excesivamente completa existiendo diferencias y numerosos datos, que sin duda existieron pero que seguramente se incendiarían con el Alcázar en 1734. Los documentos que quedaron son los que se enviaron para distintas circunstancias fuera del palacio.

### **4.3.2 Documentación gráfica: Las imágenes del Alcázar**

En cuanto a las imágenes del Alcázar se ha considerado la Cartografía dentro de este apartado por el tipo de representación que se utilizaba en las mismas, al tratarse de una representación cartográfica que, representaba las edificaciones en perspectiva.

#### **4.3.2.1 Cartografía**

En cuanto a documentación cartográfica de Madrid en la época que nos ocupa, existen varios documentos en los que con distinto nivel de definición y de rigor, está representado el Alcázar de Madrid.<sup>49</sup>

Por un lado nos encontramos los planos De Marcelli-De Witt de 1622{1635} y el plano de Pedro de Teixeira de 1656, planos importantes y de gran rigor en cuanto a la

---

<sup>48</sup> [HELWIG 1989]

<sup>49</sup> Para mayor información sobre cartografía de Madrid en la Época Moderna, la mejor referencia es la recopilación realizada por Miguel Molina Campuzano en 1960 [MOLINA CAMPUZANO 1960], del que se harán sucesivas referencias. También se puede ver sobre el tema el trabajo de Javier Ortega. [ORTEGA 2000]

definición de Madrid,, y que representan el Alcázar con una descripción suficiente que nos permiten un mayor conocimiento del mismo; y por otro lado existen otros planos como los de Iallot de 1660, el de Hommans de 1700, los dos realizados por de Nicolás De Fer en 1700 y 1706; el de Van der Aa de 1701 o el plano de las alcantarillas del Parque de Alonso del Arce de 1734, que tiene un menor valor descriptivo para esta investigación por la indefinición de los elementos y en especial por dar un imagen del Alcázar con una gran falta de rigor, al simplificar entre otras cosas todo el espacio interior en un solo patio, obviando la crujía central donde se sitúa precisamente la capilla objeto de este estudio.

A continuación haremos una relación de estos documentos cartográficos, valorando la información que aportan para la investigación que se está realizando sobre la Capilla del Alcázar.

#### **4.3.2.1.1 El Plano de De Witt- Marcelli**

El plano de De Witt, realizado en 1622, {1635}<sup>50</sup>, es el plano más antiguo de los conocidos de Madrid. La autoría se reparte entre Marcelli el iluminador que lo realizó y Frederick De Witt el editor del mismo. Es un plano que se puede considerar de un gran valor documental, aunque no se le puede atribuir una gran precisión topográfica.

Se trata de un documento impreso en dos hojas, que unidas componen un documento de 76,5 x 52,2 cm ocupando el grabado una superficie de 72,5 x 42,4 cm.

---

<sup>50</sup> Molina Campuzano lo sitúa en torno a 1635 [MOLINA CAMPUZANO 1960]





Fig. 27 1622 A MARCELLI Plano de Wit-Marcelli Madrid Museo Municipal.

Analizando, en el original, las escalas gráficas representadas, se puede considerar que la escala del plano sería de 1/4100<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Ortega Vidal considera que la escala sería 1/4097 horizontal y de 1/4158 en vertical, esta doble escala podría sugerir una reducción de la escala vertical por la representación en perspectiva, o quizás falta de

El plano está realizado en perspectiva, no se limita a una representación en planta de los diferentes edificios y calles, sino que con más o menos habilidad representa la ciudad en tres dimensiones utilizando métodos perspectivos axonométricos. En este plano podríamos considerar que la perspectiva utilizada será una perspectiva caballera.

Este tipo de dibujo era frecuente en la representación de la ciudad en la época del renacimiento y barroco<sup>52</sup>.

El valor de este plano para esta investigación, no estriba en la posibilidad de aportar mediciones rigurosas del espacio del Alcázar, dado su poco rigor métrico, sino en una imagen inédita que nos aporta del Alcázar con una vista cenital del mismo, que nos permite reconocer las cubiertas de la edificación y en especial la crujía central que aloja la capilla. En él podemos conocer la cubierta de la capilla realizada a dos aguas sin diferenciación entre la cubierta del presbiterio y la del coro, ni entre la cubierta de la capilla y la de la escalera, también se puede observar la existencia de ventanas de la capilla sobre las pandas del Patio del rey . También se aprecia bien en este plano el cambio de nivel de la fachada donde se alojará el cuarto del príncipe definiendo el espacio de la plaza. La imagen tiene el valor de mostrar la existencia de estos elementos pero no tiene una precisión métrica aprovechable.

#### **4.3.2.1.2 El Plano de Teixeira**

El plano de Teixeira realizado en 1656 en Ámsterdam, fue un documento con mayor precisión topográfica que el anterior y por tanto de gran utilidad para un conocimiento

---

precisión debida a la falta de pericia del cartógrafo o a retracciones del papel con el paso de los años. [ORTEGA 2000]

<sup>52</sup> Para la representación de la ciudad en el renacimiento hay que referirse al libro de Federico Arévalo sobre *La representación de la ciudad en el renacimiento* [AREVALO 2003]

tanto gráfico como documental del Madrid del siglo XVII. Este dibujo se atribuye a Pedro Teixeira cartógrafo portugués, siendo el grabador Salomón Saverij de Ámsterdam.

El plano es un conjunto mural que en su totalidad tiene una dimensión de 285 x 180 cm, dividido en veinte hojas {4 x 5} con unas dimensiones de 57 x 45 cm.

Analizando las escalas gráficas representadas en el plano podríamos considerar que la escala del plano sería de 1/1600<sup>53</sup> (Pitipié de quinientas varas castellanas =25 cm)



Fig. 28 Pitipié del Teixeira 1656

El plano al igual que el De Witt representa tanto la planta como las fachadas de los edificios en su orientación sur, por lo podríamos considerar que es una perspectiva caballera o quizás perspectiva egipcia, en la que las alturas se dibujan sobre las plantas representadas. Sobre una la base planimétrica de la planta de la ciudad se ha dibujado la imagen de los edificios con un cuidadoso ejercicio de ajuste, de tal manera que para evitar ocupar las calles se han recortado los edificios traseros de las manzanas, únicamente permitiendo que aquellos elementos puntuales tales como torres y cúpulas puedan montarse sobre los edificios colindantes. Consiguiendo de esta manera un

---

<sup>53</sup> Ortega Vidal realiza un completo análisis de las escalas de este plano similar al realizado para el plano de Witt [ORTEGA2000, 73-74]



documento gráfico de gran valor planimétrico por el rigor de su planta y la sugerencia de las imágenes de los edificios.

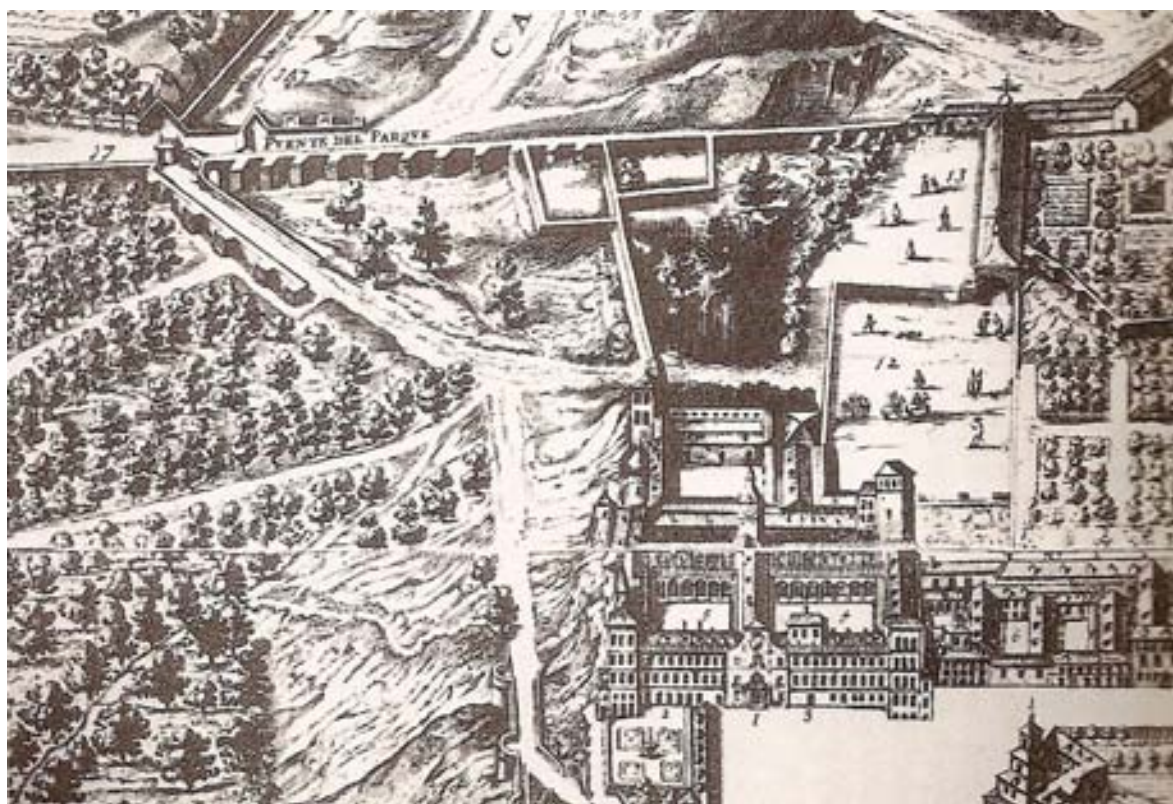


Fig. 29                      **1656**    TEIXEIRA    “Detalle del Alcázar y alrededores”    Mantua  
*Carpetanorum. sive matritum urbs Regia.* Madrid Museo Municipal

En el caso del Alcázar nos permite, al igual que el plano anterior, un conocimiento de las cubiertas de la edificación bastante inédita e ilustrativa, ya que en los grabados de la época que representan el Alcázar; al ser vistas perspectivas con un punto de vista de un observador, no se podía percibir las mismas. Otro dato inédito que aporta este plano es el interior de los patios representados con sus arcadas y el oratorio de la Reina, no representado en ningún otro documento gráfico anterior.

En definitiva es un plano muy interesante por su rigor y la información que aportada, pudiéndose considerar excepcional para la época.

#### 4.3.2.1.3 Otros documentos cartográficos

Existen otros documentos cartográficos de la época que tiene menor interés para esta investigación por la menor definición de los elementos planimétricos y en especial por no aportar nuevos datos sobre el Alcázar y en particular la Capilla. En la siguiente relación figuran los más significativos.

- *Madrid Capitale de L’Espagne* de HUBERT IALLIOT {1660}

Se trata de un plano realizado a partir del plano De Witt, pero con un punto de vista más horizontal que el original, dibujado como una visión axonométrica de la ciudad.

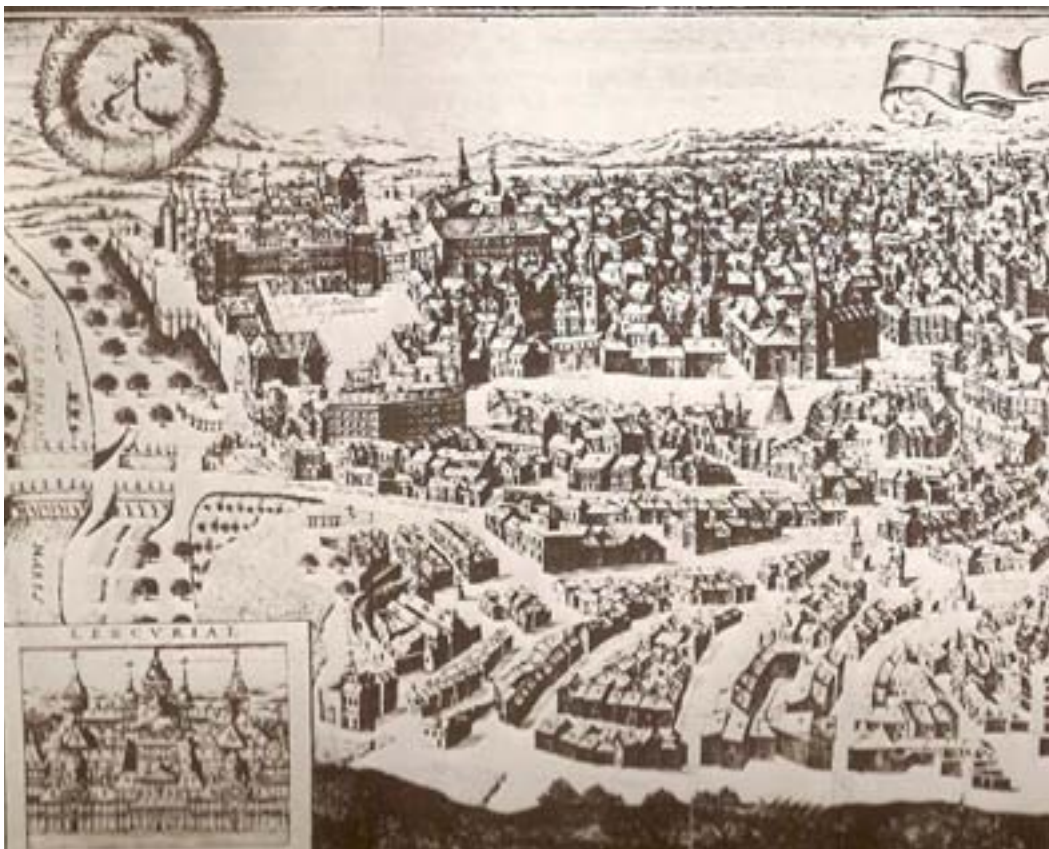


Fig. 30 1660 HUBERT IALLIOT Madrid Capitale de L’Espagne



El plano no tiene escala y se trata de una sola hoja del que se guarda una copia en la Biblioteca Nacional en la sección de planos.

En cuanto al Alcázar su representación es similar al del plano original De Witt siendo bastante simplificada, no aportando nueva información sobre la residencia real.

▪ *Plano de la villa de Madrid* DE NICOLÁS DE FER {1700 y 1706}

El cartógrafo francés Nicolás de Fer (1646-1720) realizó dos planos, con diferentes escalas, basados en un grabado realizado en 1683 por Gregorio Fosman.



Fig. 31      **1700** NICOLÁS de FER Madrid ville considérable de la nouvelle Castille séjour ordinaire des Roys D'Espagne. Madrid

El primero realizado en 1700, del que existe una copia en la Biblioteca Nacional y que fue grabado en Paris, se trata de un plano en una sola hoja dibujado , con una escala de

1:11.900, (pitipié de quinientas varas castellanas =3,5 cm). En este plano se muestra la planta geométrica de la ciudad, destacando con un rayado más denso, el recinto de la Villa vieja y la Plaza Mayor y sus inmediaciones, así como también las plantas del Palacio Real, de los edificios del Buen Retiro y de algunas otras construcciones importantes.

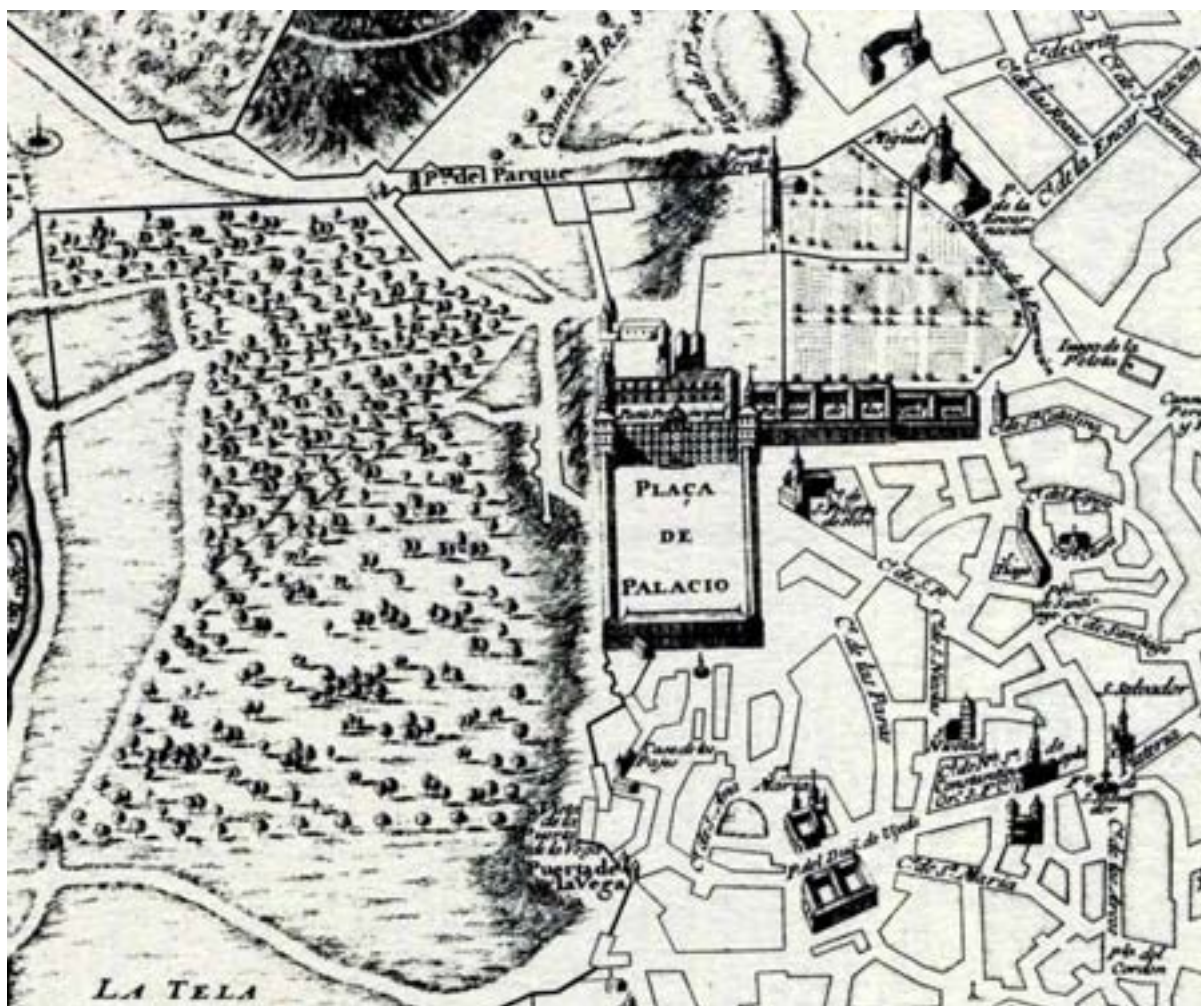


Fig. 32 1706 NICOLÁS de FER Plano de Madrid Detalle Madrid. Biblioteca Nacional

El otro plano de De Fer, realizado en 1706, es un plano de mayor tamaño realizado con una escala de 1:4.000, (pitipié de quinientas varas castellanas), es una copia más correcta y detallada del plano de Madrid grabado por Fosman en 1683.

Se trata de un dibujo de la ciudad en planta, en el que los edificios singulares como el Alcázar se representan en perspectiva caballera. La representación del Alcázar no es del todo precisa simplificándose elementos como la fachada y la plaza de palacio; y los patios interiores donde el patio de la Reina y el del Rey se han unificado en uno único. En lo que se puede entender como una representación esquemática que no aporta nuevos datos originales para la investigación, sino más que el único valor de ratificación.

- *Plano de Madrid* de HOMANNS {1700}

De 1700 hay otro plano realizado por Juan Bautista Homanns, que se trata de una planta de la ciudad donde están delimitadas las manzanas. Está realizado en una sola hoja y a una escala de 300 toises de Castilla y se conserva una copia en la Biblioteca Nacional.

En este plano el edificio del Alcázar está marcado con un rallado más intenso, aunque la definición del mismo es bastante tosca, representándose el edificio con un solo patio. Central





Fig. 33 **1700** HOMANNS Plano de Madrid. Madrid. Biblioteca Nacional.

En la parte inferior del plano se adjuntan unas vistas del Alcázar, de la plaza Mayor y Palacio del buen Retiro y de los jardines de Aranjuez. Se reproduce a continuación la del Alcázar, que como se puede observar no tiene demasiada definición.



Fig. 34 **1700** HOMANNS “Detalle del Alcázar”  
Plano de Madrid. Madrid Biblioteca Nacional.

- *Plan de Madrit* DE P. VAN DER AA {1707}

Otro plano sobre Madrid en el que la definición del plano y en particular del Alcázar no permiten sacar conclusiones novedosas, es el realizado por P. Van der Aa en 1707, que se trata en una sola hoja de un plano geométrico donde se representan las manzanas, con una escala Pitipié de quinientas varas castellanas, {o toises}. El plano se encuentra en la colección denominada “Les Delicies de L’Espagne et du Portugal “



Fig. 35 1707 P. VAN DER AA Plan de Madrit Colección Les Delicies de L’Espagne et du Portugal. Madrid



- *Plano de las alcantarillas del parque ALONSO DE ARCE {1734}*

En 1734 J. Alonso del Arce realiza un plano sobre las alcantarillas del parque en el que se representa el Alcázar. Es la última representación del Alcázar antes del funesto incendio. No es una representación que aporte datos novedosos para el conocimiento del Alcázar, teniendo en cuenta que se trata de un estudio de conducciones de agua cerca del puente de Segovia. Su valor más histórico que representativo estaría en ser la última imagen del Alcázar antes de su desaparición.

Es un dibujo en perspectiva caballera {egipcia} con poca definición y precisión como en los anteriores.

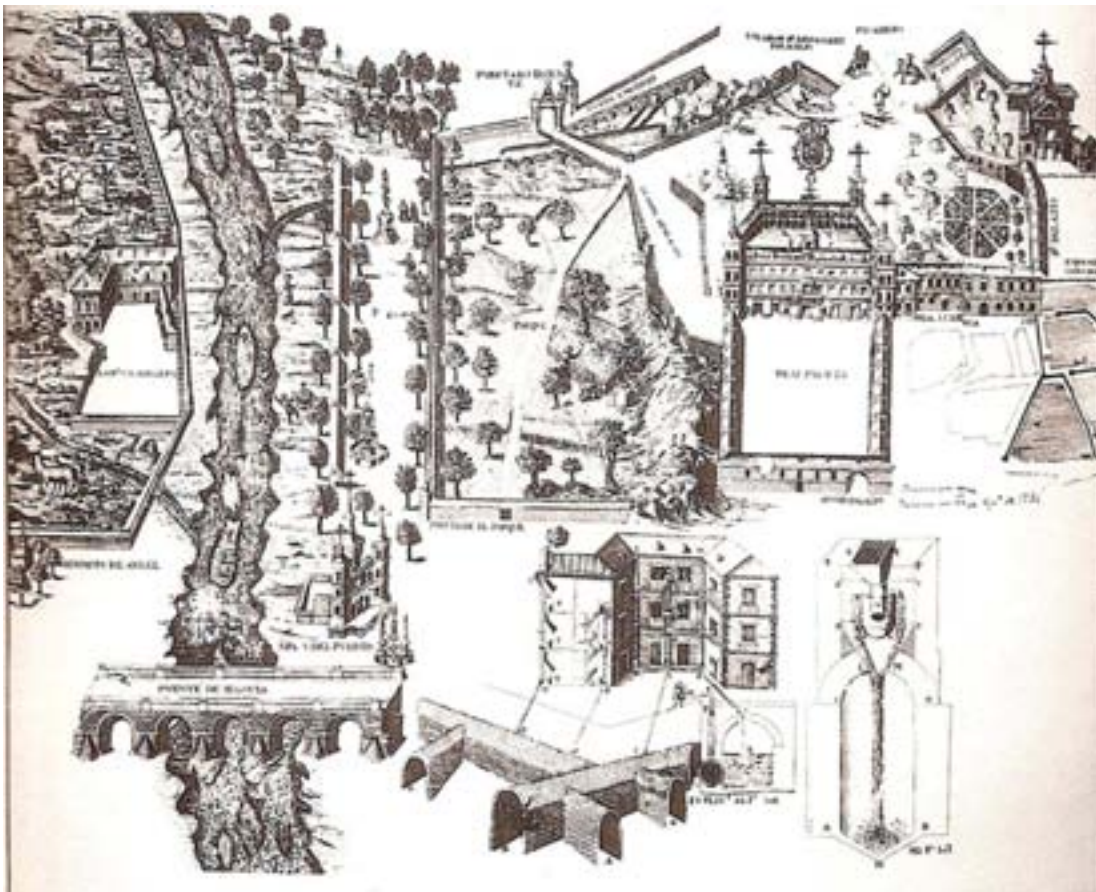


Fig. 36 1734 J. ALONSO del ARCE. *Plano de las alcantarillas del Parque Madrid*

#### 4.3.2.2 Otras imágenes: Pictóricas, maquetas, grabados.

Además de la cartografía existente Madrid hay otra obra pictórica y gráfica sobre el Alcázar que nos permite un conocimiento mayor del mismo. Haciendo una presentación cronológica del mismo tendríamos:

##### - Siglo XVI

En cuanto la documentación gráfica del Madrid del XVI Moderna destacan todos los trabajos realizados por Antón van Wyngaerde {Antonio Viñas} de las distintas ciudades de la Corte. Felipe II durante su estancia en los países del norte de Europa como heredero de Carlos V, tomó a su servicio al pintor flamenco especializado en la realización de vistas y escenas de guerra.<sup>54</sup>



Fig. 37 {s XVI} A van WYNGAERDE El Alcázar a mediados del siglo XVI. Biblioteca Nacional de Viena

---

<sup>54</sup> Wyngaerde realizó dibujos de diversas acciones militares de las campañas de 1557 y 1558 contra Francia y un grabado firmado de la famosa batalla de san Quintín.

El monarca posteriormente desde España, reclamó a Wyngaerde, trasladándose en 1562 con su familia después de haber obtenido el año anterior el correspondiente salvoconducto desde Flandes.<sup>55</sup> Durante su estancia española el artista se especializó en el género corográfico,<sup>56</sup> reflejando con sus dibujos la realidad de las ciudades del país.

Por orden del Felipe II realizó las vistas de diversas ciudades y de sitios reales tales como Toledo o Valsaín. Los grabados y dibujos realizados por el maestro flamenco, son una documentación extraordinaria para el conocimiento de las distintas poblaciones. Algunos de ellos fueron pasados a lienzo y óleo y convertido en cuadros para adornar las estancias reales, de Madrid hizo varias vistas que nos permiten conocer el Alcázar desde diversos ángulos.

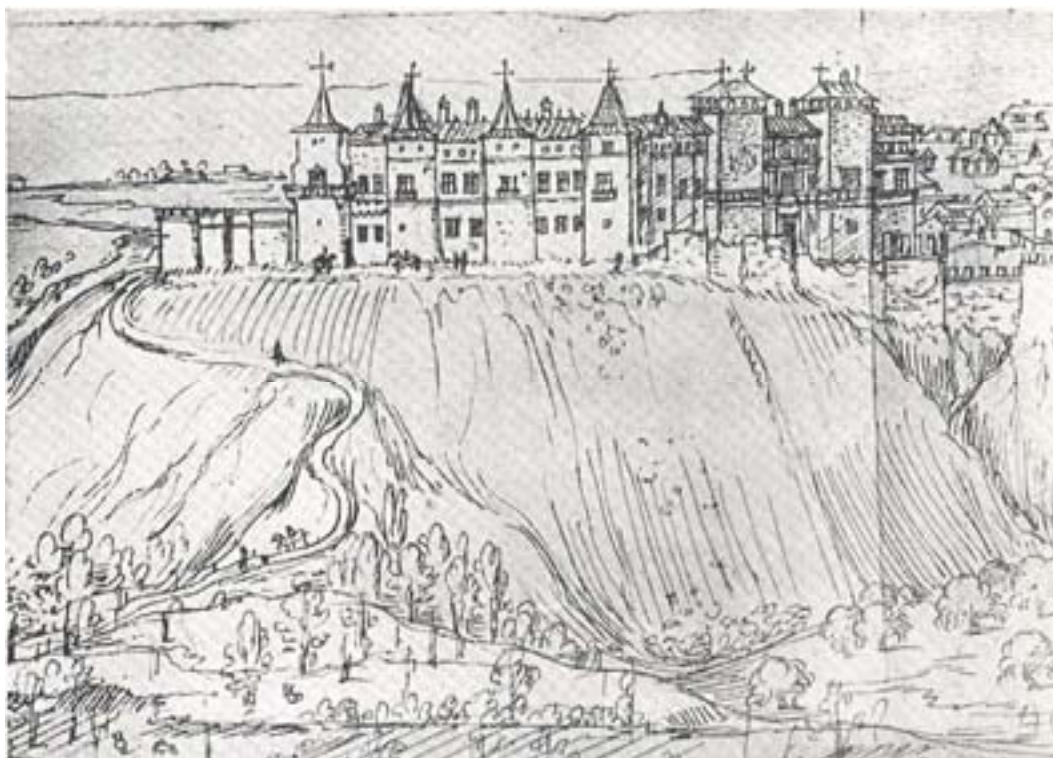


Fig. 38 {s XVI} A van WYNGAERDE El Alcázar a mediados del siglo XVI. Biblioteca Nacional de Viena

---

<sup>55</sup> El pintor morirá en Madrid el 7 de mayo de 1571, siguiendo al servicio de la Corte.

<sup>56</sup> Ptolomeo define el género corográfico como la expresión de un país, una región o una provincia.





Fig. 39 {s XVI} A van WYNGAERDE El Alcázar a mediados de Siglo. Biblioteca Nacional de Viena.

Estas representaciones son la mejor aproximación para el conocimiento de la imagen del Alcázar durante el siglo XVI

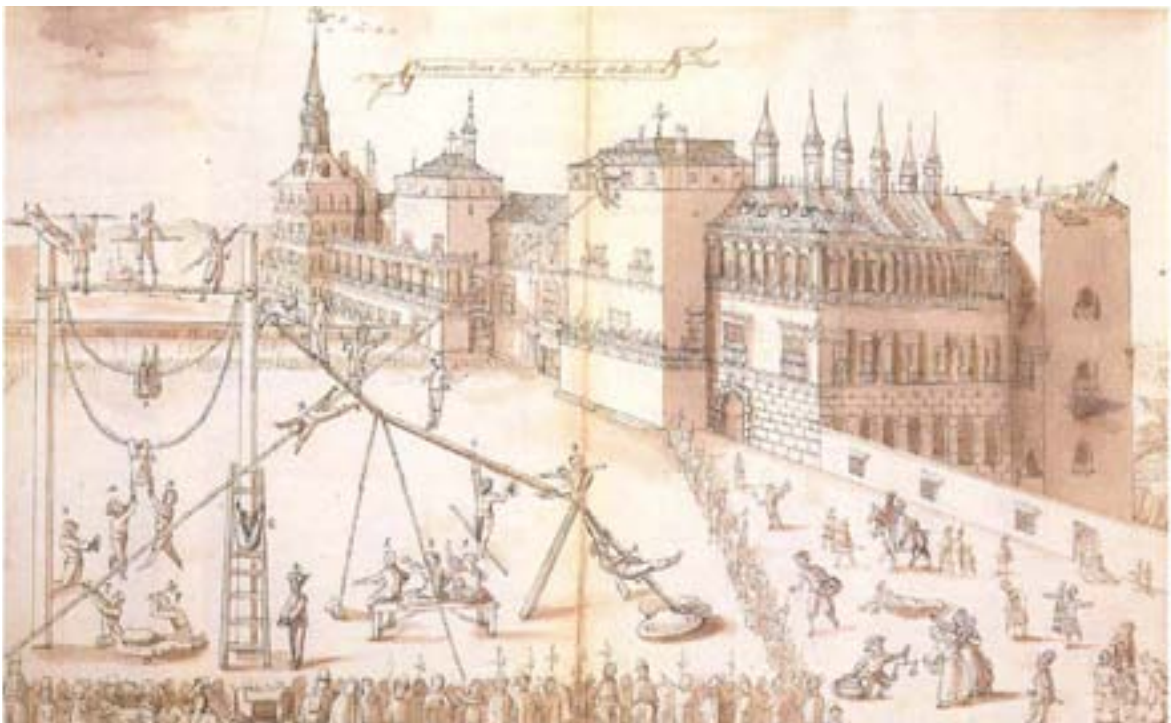


Fig. 40 **1596** Jean L'HERMITE Los volatineros delante del Alcázar en Les passetemps Bruselas Biblioteca Real.

Jean L'Hermite recogió en un grabado una actuación de volatineros, realizada en la plaza del Alcázar en 1596, de la cual el mismo autor realizó una completa descripción

de la misma que se encuentra recogida en el anexo correspondiente sobre las fuentes escritas.

Las imágenes de este siglo nos muestran el Alcázar después de las ampliaciones promovidas por Carlos V y Felipe II, donde se comprueba el carácter ecléctico de la edificación donde se había ido incorporando diferentes elementos por adición sin conseguir un carácter unitario en cuanto estilos, convivían elementos Medievales como las torres del Bastimento con la nueva torre dorada de chapiteles de inspiración flamenca. Este mismo eclecticismo se mantendrá en el interior en la capilla como iremos viendo posteriormente.

### *Siglo XVII*

Del Siglo XVII conocemos varias imágenes que nos muestran las modificaciones realizadas respecto al siglo anterior y en especial se puede observar la modificación de la fachada del Alcázar, realizada por Juan Gómez de Mora. De esta fachada tenemos un modelo {maqueta}, extraordinario documento plástico que ha podido llegar hasta nuestros días, era frecuente la utilización de modelos para la realización de los proyectos de construcción<sup>57</sup>, pero pocas se han conservado dada la fragilidad de las mismas.<sup>58</sup> En este caso podemos observar el proyecto ideado por Juan Gómez de Mora en una representación un tanto ingenua y tosca pero de un gran interés para la comprensión de la nueva imagen que se pretendía para el Alcázar.

---

<sup>57</sup> Jose M<sup>a</sup> Gentil en [GENTIL 1994] hace una interesante explicación sobre el proyecto de Arquitectura en el Renacimiento , sobre la figura Giorgio Vasari, donde explica el uso de los modelos como complemento a las plantas frente al uso de las secciones que se fue imponiendo en años posteriores.

<sup>58</sup> Entre el inventario de Velázquez se cita un “*un modelo de Iglesia en forma de cruz, de madera*” [BONET 1960]



Fig. 41 {1625} JUAN GÓMEZ DE MORA Maqueta de la fachada del Alcázar por Madrid.  
Museo Municipal

De este siglo varios cuadros y grabados destacando para la comprensión de la capilla la vista interior del Patio del Rey donde se perciben los arcos de las pandas del patio y por tanto nos permite tener una idea de las alturas de todo el conjunto.

Otros de los grabados se tratan de documentos periodísticos que narran los hechos significativos de la época, como la llegada al Alcázar del príncipe de Gales en 1623. A continuación se recogen todos estos documentos gráficos.



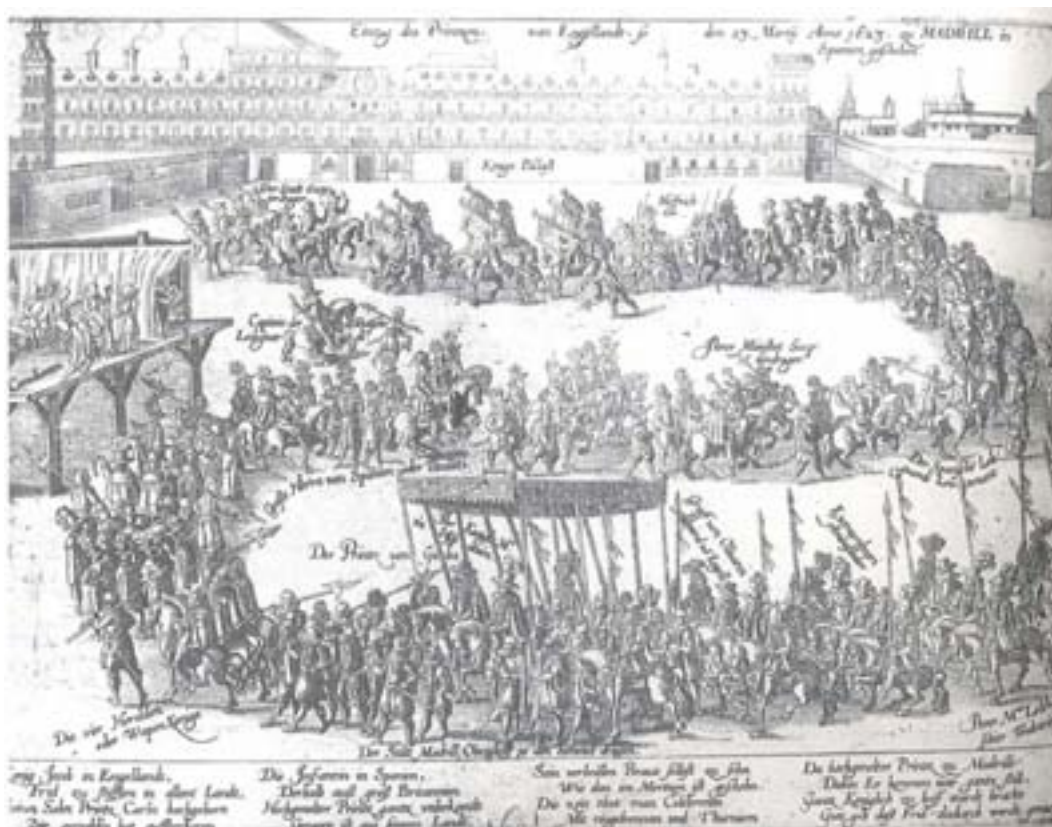


Fig. 42 **1623** ANONIMO. Entrada del príncipe de Gales en el Alcázar, Grabado de los Anales d e



Fig. 43 **1666** MEUNIER, Louis. Vista del patio de la Reina del Alcázar. Grabado. Museo municipal. Madrid.

<sup>59</sup> Franz Christopor Khevenhüler, annales Ferdinadei, 1721, t X, pag 237. el grabado reproduce un documento anterior.



Fig. 44 **1677** ANÓNIMO El Alcázar de Madrid (Museo municipal de Madrid)<sup>60</sup>



Fig. 45 {XVII} ANÓNIMO El Alcázar de Madrid Museo municipal de Madrid. Madrid.

<sup>60</sup> La regularización de las dos torres en la fachada no corresponden al momento constructivo por lo que puede tratarse de un cuadro realizado basándose en la maqueta y proyecto de JGM intentando mostrar cual sería el resultado final.





Fig. 46 {XVII} ANÓNIMO El paredón del Parque. Dibujo de mediados del XVII. Madrid

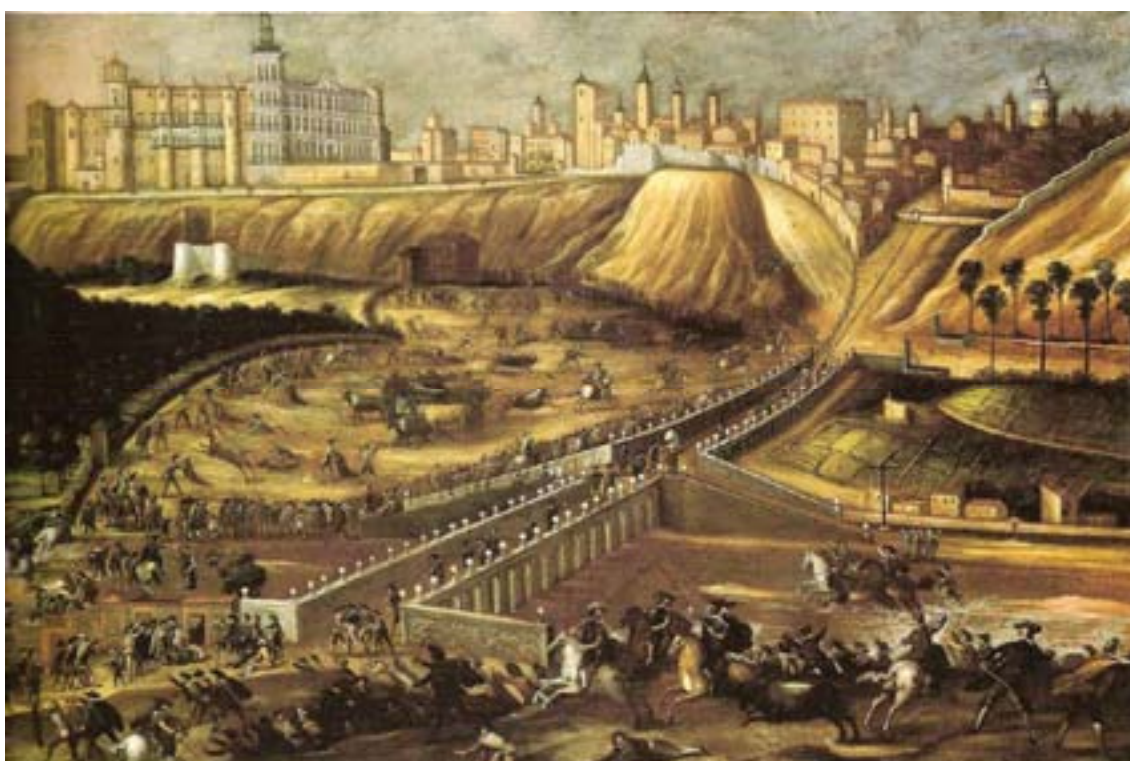


Fig. 47 {XVII} ANONIMO Vista de Madrid, siglo XVII, México, Colección particular.

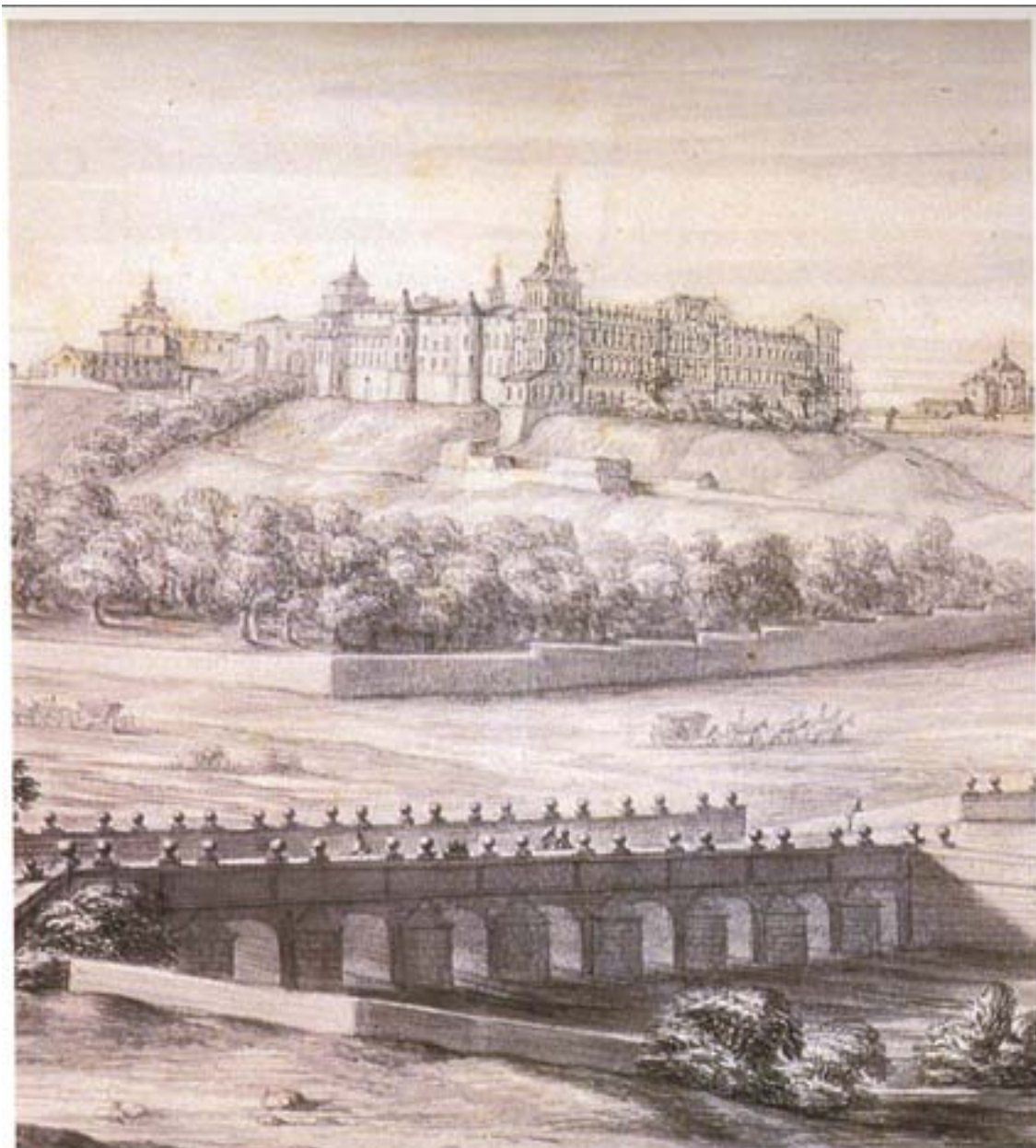


Fig. 48 **1668-1669** MAGALLOTI Detalle del dibujo del Viaje por España y Portugal de Cosme de Medicis. Biblioteca Laurenziana Florencia



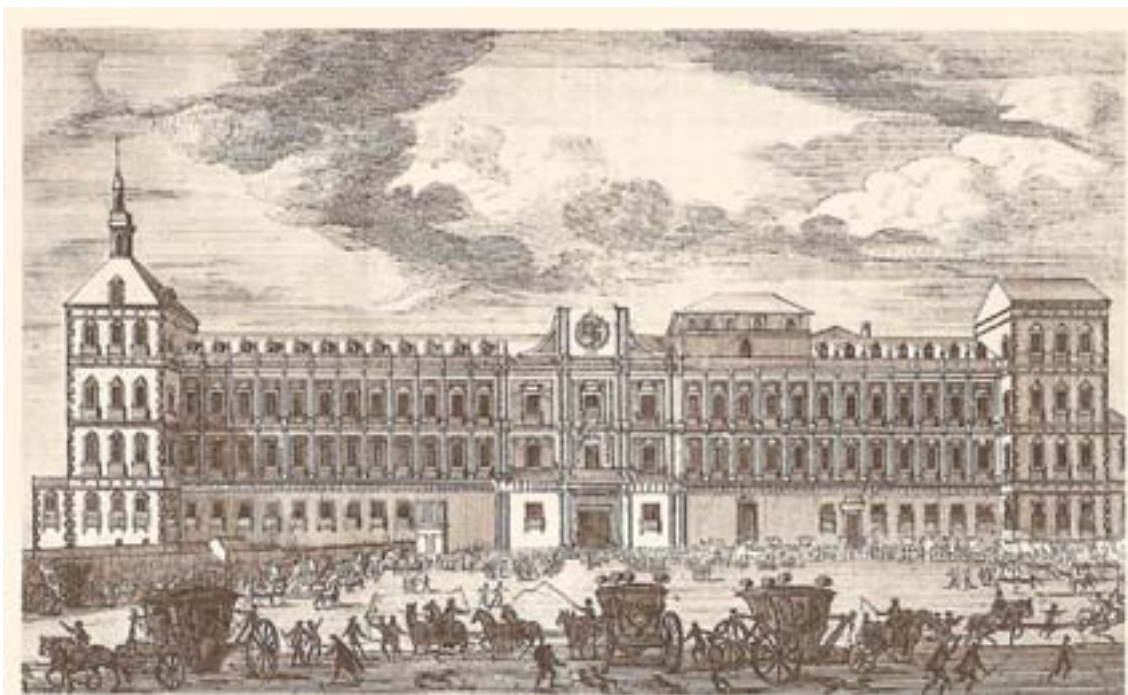


Fig. 4 {1670} Vista de la entrada del Alcázar, en Theatrum Hispanie, Ámsterdam

En las imágenes de este siglo XVII, el denominador común es la nueva fachada realizada por Juan Gómez de Mora, en todas ellas se pueda comprobar como la fachada va tomando cuerpo como elemento unificador y realzando la imagen del Alcázar, aunque todavía en este siglo no está acabada sobre todo en la torre del bastimento y en de la reina que conservan la cubierta a dos aguas de origen medieval. Supone una gran modernización del mismo hacia la ciudad y la plaza que sirve de atrio a la misma. En las imágenes se comprueba como la otra imagen importante del Alcázar que sería desde el río, por el puente de Segovia, mantiene todavía la edificación su estructura medieval con los torreones cilíndricos y una falta de regularización de los elementos. Configurando dos imágenes claramente diferenciadas del Alcázar según se observara desde distintos puntos de vista.

### *Imágenes del Alcázar del siglo XVIII*

Del siglo XVIII destacan dos grabados de Filippo Pallota que nos muestran como evolucionó la fachada al principio del siglo, rematándose horizontalmente con la desaparición de los restos de la torre del Bastimento y la cubierta de la Torre de la Reina simétrica con la Torre Dorada. Es particularmente interesante para la investigación uno de ellos donde se puede observar la cúpula encamionada sobre el presbiterio de la capilla, única imagen de la misma, gran testimonio gráfico que nos permite tener una idea de la altura y dimensiones de la misma.



Fig. 50      **1704** PALLOTA Filippo Aspecto de cómo estuvo el Real Palacio de Madrid y su plaza el día 4 de Marzo de 1704 en que el Rey católico nro Señor D.Phelipe quinto salió ala campaña de Portugal. Madrid

Las dos representaciones ilustran momentos festivos en la plaza de Palacio teniendo a la fachada como fondo del escenario de la representación..



Fig. 51 1704 PALLOTTA Filippo.. La fachada y plaza del Alcázar. Museo municipal Madrid

### 4.3.3 Documentación escrita

En cuanto a la documentación escrita original de la época a la que se ha tenido acceso para la realización de esta investigación estarían encuadrados en dos categorías; por un lado los documentos administrativos y por otro los literarios.

#### 4.3.3.1 Documentación administrativa

Entre los documentos de carácter administrativo que se han consultado, se podría clasificar a su vez en diferentes apartados:

- **Obligaciones y expedientes de obras.** Destacando las dadas para las primeras obras de 1536 y las posteriores de Joseph del Olmo en la reforma de la cúpula de las que se ha recogido en el capítulo sobre las obras de la capilla
- **Ordenanzas y etiquetas.** En el capítulo correspondiente ya se han comentado profusamente tanto las ordenanzas y como los libros de etiquetas

- **Inventarios.** Los diferentes inventarios a la muerte de los monarcas, tratados en otro apartado de esta tesis.
- **Documentación sobre la Real Capilla,** con indicaciones de los instrumentos, miembros y disposiciones litúrgicas.

#### **4.3.3.2 Documentación literaria.**

En cuanto a la documentación considerada literaria nos estaríamos refiriendo a las cartas redactadas por los monarcas que narran a sus familiares determinadas incidencias del Alcázar, Felipe II mantuvo correspondencia con sus hijas durante su enfermedad; así como los escritos de viajes realizados por los numerosos visitantes que a la Corte se acercaban. Destacando entre ellos al Cardenal Barberini, en 1623, y a Cosme de Medici en 1665, que con su secretario Magalotti, hizo una amplia descripción de todo lo que observó durante su estancia en la Corte de Madrid. Así como las descripciones de los actos que los cronistas de la época redactaron, destacando entre todos ellos la completa descripción que hizo Felix Salabert del incendio del Alcázar y de los intentos por recuperar todas las riquezas del mismo.

Dada la cantidad de escritos utilizados, y el interés de los mismos se ha optado por no reproducirlas en este apartado y agruparlas en un capítulo dedicado exclusivamente a las fuentes escritas {9.2 Fuentes escritas}, junto a la bibliografía, que ordenadas cronológicamente aportan una información cualitativa de gran valor.



#### **4.4 Comentario crítico sobre la documentación del Alcázar y Propuesta**

La documentación gráfica del Alcázar permite tener un conocimiento bastante aproximado de la edificación en los siglos de la Época moderna. De los planos existentes reseñados podemos realizar un seguimiento de las transformaciones sufridas por el Alcázar, conociendo el estado de las mismas en los diferentes siglos. Con el plano de Covarrubias-Vega podemos conocer como era el Alcázar durante el siglo XVI en los reinados de Carlos V y Felipe II, los planos de Juan Gómez de Mora nos acerca a las transformaciones de los Austrias durante todo el siglo XVII y por último con los dibujos de Ardemans conoceremos las transformaciones realizadas con la llegada del rey Borbón a principios del XVIII. Estos planos son insuficientes para obtener una información demasiado exhaustiva de la edificación, teniendo en cuenta, en primer lugar que los planos reproducen únicamente la planta principal, excepto en el plano de Juan Gómez de Mora de 1626 que se representa también la planta baja, así como la diferencia de definición de los mismos. El plano de 1536 se encuentra en mal estado de conservación, además de ser un plano con escasa definición, seguramente realizado como plano de proyecto no siendo excesivamente fiable en cuanto a su métrica y definición. El plano del siglo XVII realizado por Juan Gómez de Mora es quizás el más cuidado en cuanto a dibujo y el que ha permitido un conocimiento métrico más preciso de la configuración del Alcázar, aún estando el soporte deteriorado como se ha explicado en su momento. En cuanto a los planos del XVIII el de Ardemans complementa los anteriores, aportando la definición de las transformaciones realizadas, en la edificación y en particular en la Capilla aun no siendo demasiado preciso en la representación de las estancias en particular del salón ochavado. Los subsiguientes

planos realizados desde la corte francesa para diferentes cometidos, no aportan realmente información nueva sobre el proceso constructivo del Alcázar y de la Capilla.

La comparación planimétrica de estos planos, representados a la misma escala y realizada al dibujarlos para la comprensión de los mismos, demuestran importantes diferencias entre los mismos; atribuibles a diferentes causas, por un lado a la precisión del dibujo y del trazado; por otro, los fines a los que se destinaban dichos planos exigirían diferentes niveles de definición; también los sistemas de toma de medidas utilizados pudiera ser que no fueran demasiado precisos; y por último el deterioro que han podido sufrir los pliegos con el paso del tiempo que provocan alteraciones de las dimensiones por dilatación o contracción. En otro orden de cosas, puede existir una pérdida de fiabilidad de las distintas reproducciones a las que he podido acceder y con las que he realizado este trabajo<sup>61</sup>.

De la documentación cartográfica sólo los planos De Witt y de Teixeira han permitido conocer una imagen volumétrica fiable del Alcázar, siendo las aproximaciones más cercanas para el conocimiento de los volúmenes interiores formados por los patios y el núcleo central de la Capilla. El resto de planos topográficos hacen una excesiva simplificación de las edificaciones llegando a definir en ocasiones el Alcázar como de un solo patio. Por lo que no se puede considerar como información fiable sobre un elemento tan preciso como es la Capilla. En cualquier caso la cartografía nos permite un conocimiento de la villa y de las plazas con el fin de situar otras manifestaciones de la Capilla en las celebraciones urbanas.

---

<sup>61</sup> Nota del autor: Este tema que gustaría poder ampliar en estudios posteriores, Se trataría de poder analizar in situ los planos del Alcázar de Madrid para lo que sería preciso la visita al Museo vaticano, y al Cabinet de Estampes de la Biblioteca Nacional de Paris, además del Ministerio de Asuntos Exteriores d e Madrid.

Por último las imágenes del Alcázar son de gran utilidad para el conocimiento del mismo, porque complementan la información aportada por los planos, ante la ausencia de unos planos completos de planta alzado y sección, debemos basarnos en los distintos documentos para la definición del objeto a estudiar. Aportan una idea necesaria para conocer el tipo de construcción, los estilos compositivos, el carácter ecléctico de su transformación aditiva mediante la asunción de diferentes reformas que van transformando la edificación, hasta la definitiva intervención de la fachada que dota de un carácter unitario a la misma.

En particular para el conocimiento de la Capilla el grabado de Pallota donde figura por encima de la fachada la cúpula de la nueva cubierta del presbiterio, es de gran interés para conocer la forma y porte de las reformas hechas en el espacio de la Capilla.

Toda esta documentación sirve de contexto para ahondar en el conocimiento de la Capilla como elemento dependiente del Alcázar, que se afrontará en capítulos sucesivos.



## 5 La REAL CAPILLA DE LA CORTE DE MADRID. LA INSTITUCIÓN MUSICAL

### 5.1 La Capilla de Música en la Corte del Alcázar de Madrid

#### 5.1.1 La Capilla de música de los Trastámara

Las primeras constituciones de la Capilla Real castellana se conocen a través de una copia del siglo XVII que se atribuye a Juan II en 1436 titulada<sup>1</sup>

Las Reglas e constituciones usadas e guardadas en la Capilla Real del serenísimo rey de las Españas.

Posteriormente los Reyes Católicos establecían unas nuevas bajo el epígrafe

Quien podrá contar la grandeza, el concierto de su corte, y los prelados y letrados e altísima consejo que siempre le aconpanaron, los predicadores, los cantores, las músicas acordadas, de la onra al culto divino, la solemnidad de las misas y oras que continuamente en su palacio se cantavan...

Tras la muerte de la reina Isabel de Castilla se recopila *El Cancionero de Palacio*, copiado entre 1505-1520, que recoge cuatrocientas sesenta piezas de la música de la época, mucha de ella correspondiente al reinado de los Reyes Católicos.

Se trata de un variadísimo muestrario de la música polifónica de la época. Tanto profana como religiosa, en él se transcriben piezas en diversas lenguas y de distintos géneros como el villancico, la serranilla o el romance, también se pueden ver ritmos y esquemas diferentes, tanto composiciones sencillas como complicados contrapuntos y hasta vulgares canciones populares.

Entre los compositores mencionados:

– Francisco de la Torres

---

<sup>1</sup> Robledo Estiarte considera que dichas ordenanzas fueron redactadas en realidad para los Reyes Católicos [ROBLEDO 2001, 109] pudiendo ser una copia de otra anterior correspondiente a Juan II.

- Francisco de Peñalosa
- Juan Ponce. (miembro de la capilla de Fernando)
- Juan de la Enzina Poeta comediógrafo y compositor. Uno de los músicos cantores del papa León X.

El interés por la música de los Reyes Católicos les llevó a que todos sus hijos recibieran una esmerada formación musical, del príncipe Don Juan se dice que tuvo a gala cantar junto con los mozos de la capilla.

“e tenía por costumbre en las siestas especial en verano que iban a palacio el dicho Johanes con cinco o seis muchachos de la capilla de su alteza, de lindas voces e diestros...- en su camara havía un claviórgano, que fue el primero que en España se vido...órganos e clavicordio e vihuelhas de arco y flautas; e en todos estos sabía el príncipe tañer o poner las manos...tenía músicos de tamborinos e salterio e dulçaynas e harpa, e un rabelico muy preciosos que le tañían un Madrid.<sup>2</sup>”

Las cuatro hijas de los Reyes Católicos también disfrutaron con la música celebrándose sus casorios con la asistencia de músicos de la Corte; como Catalina cuando se casó con el príncipe de Gales en 1501 fue acompañada por músicos

### 5.1.2 Juana I de Castilla y Felipe el Hermoso

Juana volvió de Flandes como heredera, y de ella se decía que amaba la música y el baile. Después de su desposorio con Felipe I el Hermoso, el archiduque visitó España en 1502, preparando doña Juan un códice en pergamino para su padre don Fernando, conteniendo una selección de música polifónica de los grandes maestros neerlandeses.

Felipe viajaba con su capilla compuesta de cantores y de un conjunto de ministriles, compuesto de un *tambourin*, tres tañedores de *mussete*<sup>3</sup>, un flautista alemán, un corneta y diez trompetas. El 27 de abril de 1502 la capilla del Archiduque interpretó música en el Alcázar, cuando don Diego Hurtado de Mendoza fue a cumplimentar a los futuros

---

<sup>2</sup> Se puede referir a Juan o su hermano Diego de Madrid. Tañedores de Ravel

<sup>3</sup> Musette. Instrumento musical de la familia del acordeón actual.

soberanos. Entre los integrantes de la capilla *Grand Chapelle* de Felipe el Hermoso se encontraban Pierre de la Rue (1460-1518) , del que destaca su Réquiem y Alexandre Agricola (1446-1506) que tras una fructífera estancia en Florencia se estableció en la corte española.<sup>4</sup>

En el año 1506, durante la estancia en Burgos de la reina Juana su capilla se componía de doce miembros. Cuando falleció Felipe el Hermoso su capilla de música continuó acompañando a la reina, destacando entre los músicos el vasco Johannes de Anchieta.<sup>5</sup>

### 5.1.3 Capilla Real de Carlos V

Sobre la afición de Carlos V a la música, se sabe que tuvo una completa formación musical junto con sus hermanas, Leonor y María, bajo la tutela de su tía, Margarita de Austria gran aficionada a la música. Su maestro fue el organista Henry Bredemers<sup>6</sup> cantor y organista de la catedral de Amberes que pertenecía a la Capilla de Felipe el Hermoso, por lo que pasó largas temporadas en España y se encargó de la formación del príncipe Carlos de Gante que luego se convertiría en Emperador. En agosto de 1507 fue cuando se convirtió en organista de la capilla y responsable de enseñar el ‘manicordium y otros instrumento’ al príncipe y sus hermanas<sup>7</sup>. Bredemers estaba al cargo también de la formación musical de los niños del coro y de otros miembros de la capilla así como el mantenimiento de los instrumentos.

Al morir la Reina Isabel, la católica, en 1504 se unificaron las dos capillas existentes hasta el momento que eran la perteneciente a la corona de Castilla y la de Aragón, creándose así la capilla real española, que estaba compuesta por músicos españoles. Felipe el Hermoso había traído consigo músicos de su país que constituían la capilla flamenca, que desapareció a la muerte del mismo el 25 de septiembre de 1506. Cuando Carlos V después de hacerse cargo del trono español en 1516 se trasladó a España en

---

<sup>4</sup> Quedan muestras de su obra en el cancionero de la catedral de Segovia, destacando *De tous bien plane*

<sup>5</sup> Según afirma el humanista Pedro Martín de Anglería, La reina viuda pese a sus desvaríos *se complacía oyendo músicos y cantores flamencos*.

<sup>6</sup> Henry Bredemers (Namur, 1472-1522)

<sup>7</sup> El cronista del emperador, Laurent Vidal, describió a la infanta Leonor de la siguiente forma; *es un placer verla y orila, ya sea tocar varios instrumentos, como el laud o el manicordio, como cantar su parte con otras voces, bailar o tratar de entretener a uno y a otro*. Citado Por Elilo Ros-Fabregas en [ROS-FABREGAS 2001, 112]

1517, trajo junto a su séquito numerosos músicos de Bruselas como cantores (entre veintidós y veintinueve) e instrumentistas con trompetas, pífanos y tambores. Entre los compositores que acompañaron al Emperador encontramos a Pierre de la Rue, a Nicolás Gombert (1495-1560), Cornelius Canis (1510-1561), Thomas Crecquilon (1500-1557) y Nicolas Payen.

El recibimiento que tuvo el nuevo monarca fue importante aderezado con fiestas danzas y músicas populares. El rey entre sus primeras decisiones como monarca en España organizó unos funerales en honor a su padre, que fue interpretado por sus cantores flamencos. El cronista y ayuda de cámara del joven monarca, Laurent Vidal, escribió que<sup>8</sup>:

Los asistentes habían quedado emocionados y maravillados ante la solemnidad, las ceremonias y los cantos”

De esta manera pervivieron dos capillas reales, la Capilla Real heredera de la española que dirigía el arzobispo de Santiago, y que tenía encomendada la interpretación del canto llano, mientras que los cantores de origen flamenco interpretaban la polifonía, dado la calidad y el prestigio que tenía la música flamenca en la época (las principales capillas reales de Austria, Alemania o Italia estaban dirigidas por los músicos de esas tierras).

En cuanto a los instrumentos se citan en 1518 los siguientes pertenecientes a la Casa Real de Castilla: cinco trompetas, cuatro alabarderos y siete instrumentistas sin adscripción concreta. Dichos instrumentistas tenían a su cargo la música de cámara profana de entretenimiento regio, durante las fiestas cortesana, y además participaban acompañando a la capilla en las celebraciones religiosas. Los ministriles que componían esta agrupación eran, violones de arco, vihuelas de arco grandes y pequeñas, sacabuches, pífanos, cornetas, cornetas de Alemania, flautas, flautas de Alemania, flautas grandes y pequeñas, orlos\* de Alemania, chirimías, un contrabajo grande de chirimía, un fagot contralto, fagotes, chirimías pequeñas, laúdes, una dulzaina y clavicordios. Los instrumentistas españoles, en especial los trompetistas, tenían una alta

---

<sup>8</sup> [CAPDEPON 2000, 148]



consideración, por lo que eran elegidos para acompañar al emperador por sus viajes, junto a los cantantes de la capilla flamenca. En su viaje a Barcelona con el fin de prestar juramento de conservar los fueros y libertades fue recibido por 17 trompetas.

En 1524 Carlos V encargó nuevos órganos para su capilla a Wolf Reichard.

En las Cortes generales que Carlos V convoca en Toledo en 1525 cantan los oficios la capilla flamenca compuesta por 37 personas de las cuales 15 eran cantores, 12 niños cantorcillos y un organista que se dividía en “la grande chapelle” y la petite Chapelle” que se encargaba de las misas privadas o rezadas.

En el momento de abdicar en 1556 a favor de su hijo Felipe II los miembros de su capilla pasaron a formar parte de la de su hijo. Aunque en su retiro de Yuste organizó otra capilla musical, sabiéndose que en una ocasión hizo trasladarse catorce o quince de los mejores músicos de la orden de los jerónimos para que le interpretaran una misa de Francisco Guerrero.

#### **5.1.4 Capilla de la Reina Isabel de Portugal.**

Desde el primer momento del enlace con Carlos V, en 1526 la reina Isabel de Portugal constituyó su propia capilla, en donde desde el principio destacó el organista y compositor Antonio de Cabezón y actuando como Maestro de capilla, Mateo Fernández. En un pliego titulado *Memorial de todos los oficios e oficiales de la casa de la Emperatriz n<sup>a</sup>* se describe la primera plantilla formada por mozos de capilla, cantores y oficiales de manos, siendo 15 los mozos de capilla y ocho los cantores. Cuando la reina falleció en 1539 su capilla estaba compuesta por trece cantores que le acompañaron en las exequias a Granada, donde se cantó una composición a ocho voces de Nicolás Payén. Los músicos de esta capilla, que como se ha indicado constaba de trece cantores, (un maestro de capilla, dos músicos de cámara y un organista que era Antonio Cabezón); pasaron a formar parte de las capillas del príncipe y de las infantas María y Juana creada en ese momento por el Emperador, se esforzó para que los infantes tuvieran una formación musical (Antonio Cabezón y Francisco Soto compartían su dedicación como miembros del Capilla Real con la formación musical del príncipe y de las infantas).

### 5.1.5 Las Capillas Reales de Felipe II

Felipe II al igual que su padre tuvo un gran interés por la música, consolidando la versión cortesana de la misma, especialmente en su ámbito institucional, teniendo un importante lugar en la vida palaciega, tanto para acompañar al monarca en sus salidas donde las trompetas y atabales le precederían, como en las manifestaciones religiosas para exaltar, la fe católica donde intervenían los instrumentistas y cantores de la capilla, así como en los momentos de esparcimiento.<sup>9</sup>

La Capilla Real fue centro de la atención de Felipe II, para la cual redactó unas nuevas constituciones, basándose en las copias que mandó hacer de las de su abuelo Felipe el Hermoso y de las de su padre el Emperador. En ellas establecía como una de las novedades el mantenimiento del canto llano de tradición hispánica, denominado el *toledano*, junto al rito romano

Organizativamente mantuvo las dos capillas que había heredado de su padre, la capilla española y la capilla flamenca, manteniéndola esta con reclutamiento de cantores y niños de aquellos países, que se realizaba enviando cartas del propio monarca a los gobernadores de Flandes, pidiendo maestros de capilla y organistas flamencos. De hecho los Maestros de capilla fueron todos extranjeros. Casa de Borgoña; Nicolás Payen (1556-59), Pierre de Manchicourt (1560-64), Jean Bonmarchais (1564-69), Gérard de Turnhout (1572-80), Georges de La Hèle (1581-86) y Philippe Rogier (1588-96)<sup>10</sup> y ejerciendo en distintos momentos como Maestros de Capilla de manera interina o secundaria, Melchor Valdés (1564) y Pedro Pastrana (entre 1569-1572).

Felipe II instituyó también el cargo de Teniente de maestro de capilla ocupado asimismo por flamencos, Guido Godefroy (1562-1570?), Joan Flamen (1572-1577?), Philippe Rogier (1582-1588), Guillaume Bosquier (1588-1589) y Adrien Cappy (1591-1598).

---

<sup>9</sup> [ROBLEDO 1998, 129]

<sup>10</sup> [STEVENSON 1961, 274] [RUBIO 1983a,60] y [ROS-FABREGAS 2001,113] Estos autores tienen disparidad en cuanto a las fechas de finalización de la actividad de Philippe Rogier mientras que Stevenson lo fija en 1596 Ros Fabregas lo situó en 1599 Rubio por otra parte indica que Rogier murió en 1596 lo que apoya la tesis de Stevenson.

Todo el personal de la capilla, se componía en 1574 de 47 personas, entre capellanes, oficiales y cantores; siendo específicamente de la capilla musical, 21 cantores y cinco niños, además del organista el afinador y el copista.<sup>11</sup>

El órgano de la capilla, un realejo fue construido por Gilles Brebos{Brevos} en 1562, traído desde Flandes para colocarlo en la capilla del Real Alcázar de Madrid, y montarlo junto al coro. Posteriormente el mismo artesano hizo otro para el Escorial de mayor tamaño que se trasladó a Madrid para sustituir al anterior antes de 1584. La ubicación de los músicos en la capilla era en una de las tribunas situadas a los pies. Progresivamente se van introduciendo nuevos instrumentos en la capilla Real tocados por los ministriles, dichos instrumentos son el bajón, el sacabuche y la corneta. En 1588 Felipe II crea para dirigirlos, la figura de maestro de ministriles, nombrando como primer titular al tañedor de corneta Juan Bautista Medina. Los ministriles constituyen un coro en si mismo destinado al diálogo con las voces, en las composiciones policorales. Llegan hasta interpretar en la capilla de palacio hasta doce voces distribuidas en tres coros, compuestas por los distintos maestros de capilla, destacando el flamenco Philipe Roger y por otros compositores españoles como Francisco Guerrero y Alonso Lobo.

La policoralidad que se interpretaba nos hace una idea de la modernidad en la práctica musical de la capilla de Felipe II durante los últimos años de su reinado. Asimismo se práctica el acompañamiento con *basso seguente* que se estaba introduciendo en Italia en aquellos momentos<sup>12</sup> La composición estándar de la Capilla Musical en tiempos de Felipe II era de la siguiente manera:

- Un maestro de capilla
- Un teniente
- Dos maestros de ceremonias
- Capellanes de altar (que oficiaban el servicio religioso, además tenían a su cargo el canto llano y podían participar en la polifonía en algún caso)
- Cantores (cubriendo las cuatro voces TCTB, tiple contralto, tenor y bajo)
- Ministriles

---

<sup>11</sup> [SAMUEL 1983 a,61]

<sup>12</sup> .[ROBLEDO 1998, 129]

- Organistas
- Afinadores de los órganos
- Niños cantores (con su maestro de latín)
- Un copista.

### 5.1.6 La Capilla de Felipe III

El maestro de capilla durante todo el reinado de Felipe II fue Mateo Romero (Mathieu Rosmarin) conocido como el *Maestro Capitán*, que era de origen flamenco pero educado en España en el colegio de niños cantores. Se hizo cargo de la capilla el 19 de octubre de 1598, sustituyendo a Philippe Rogier, después de haber sido durante cuatro años *chantre* adulto. Una de sus primeras peticiones será solicitar que se le puedan conceder pensiones eclesiásticas y otros favores económicos. Además de dirigir y componer para la capilla real se encargó de la educación musical del príncipe, futuro Felipe IV, iniciándole en el tañer de vihuela y en la composición musical.

Sus tenientes de maestro de capilla fueron: Gery de Ghersem (1598), Jean Dufon de Namur (1605), Gabriel Diaz Beson (1606 –1614) y Juan Bautista Comes (1618-1628)

La capilla real que se encontró Felipe III al subir al trono además de maestro y teniente de maestro constaba de:

- Dos sochantres
- Diecisiete capellanes cantores
- Treinta cantores
- Dos bajones
- Dos cornetas
- Dos organistas (Hernando de Cabezón y Diego del Castillo)
- Doce cantorcillos, dos templadores u organeros y un copista.

Estaban en un proceso de reforma, que se tradujo en una propuesta realizada por el capellán Mayor en forma de *Constituciones de la Real Capilla* que fue rechazada por el monarca donde proponían la formación con:

- dos sochantres
- doce capellanes de coro
- ocho tipples
- ochos contraltos
- ocho tenores
- diez contrabajos
- dos bajones
- dos cornetas
- tres organistas
- doce cantorcillos
- dos templadores
- un maestro de capilla
- un teniente de maestro de capilla.

Esta reforma fue rechazada pero los gustos musicales se iban modificando, adaptándose a nuevas necesidades, especialmente con una mayor presencia de los instrumentos frente a la parte cantada, y por tanto con una mayor intervención de los mismos, además del órgano, en la liturgia religiosa. Esta circunstancia influye en los instrumentos de viento que pasan a formar parte de la Capilla, (Anteriormente estaban circunscritos a las caballerizas) aumentándose los bajones de dos a cuatro, contratándose con derecho a nómina un músico de bajoncillo, que podía tocar bajón y corneta. Los instrumentos de cuerda aumentan en número y participación, en 1600 ingresa un arpista que podía tocar también el claviarpa, y en 1613, Filippo Piccinini tañedor de Tiorba. En cuanto a los instrumentos de cuerda frotada, los primeros en introducirse fueron las vihuelas de arco, que formaron dentro de la Capilla un grupo de vihuelas de arco, laúd y dos claves dirigidos por Camilo Malfetano. A la muerte de este se hizo cargo del conjunto de vihuelas Juan Bautista Medina, que también era corneta y maestro de ministriles, con el que participó en las completas de Cuaresma, las lamentaciones de Semana Santa, en la fiesta de los Inocentes y en Navidad. En 1601 participaron en las celebraciones de Semana Santa, violones extranjeros, y en 1607 aparece el primer violín como instrumento de la Capilla tocando junto a las Vihuelas de arco. También en un documento de 1616 se menciona la existencia de dos violones, tocados por Stefano

Limido y Diego Gómez, numero que se duplicará para 1619. Estos instrumentos se irán consolidando en la Capilla en detrimento de las vihuelas de arco.

### 5.1.7 La Capilla de Felipe IV

Cuando Felipe IV subió al trono en 1621 el maestro de Capilla era Mateo Romero que había sido su maestro en el arte de la música, por lo que el 6 de mayo de 1621, le concedió al compositor el título *Grefier* de la Orden del Toisón de oro. Siendo el momento de mayor prestigio del compositor, se jubiló el 22 de febrero de 1634 haciéndose cargo de la agrupación como maestro de capilla, Carlos Patiño (1634-1675). Como tenientes de maestro ejercieron Diego de Pontac (1653-1654) y a Francisco de Escalada (1661-1680)

En 1622 la rama flamenca de la Real Capilla estaba dirigida por un Limosnero mayor, como máximo responsable administrativo de la misma y por los siguientes miembros:

- Maestro de capilla (Mateo Romero)
- Tres sumilleres de cortina
- Un capellán de banco
- Cuatro capellanes de altar
- El confesor del común
- Cinco cantores
- Un “músico” (Piccinini , tañedor de tiorba)
- El rector de los cantorcillos
- El maestro de los cantorcillos
- Un mozo de limosna
- Un mozo de capilla
- El apuntador
- Dos furrieres<sup>13</sup>
- Nueve cantorcillos

---

<sup>13</sup> NE las caballerizas reales persona que se encargaba de las cobranzas.

Si nombramos a los reservados, es decir jubilados, también estarían, Adrián Capy, que fue teniente de capilla, Pedro Corneta y Enrique Bilbao.

Por su parte la rama española en el mismo año 1622 estaba integrada por un teniente de maestro que era Juan Bautista Comes y,

- 19 capellanes
- 29 cantores
- Cuatro mozos de oratorio
- Un templador
- y dos furrieres.

Al hacerse cargo Carlos Patiño de la Capilla Real en enero de 1634, ejercía las funciones de vicemaestro y Rector del Colegio de los Niños Cantorcillos, procedió a unificar las dos ramas en las que administrativamente había estado dividida la Capilla Real, desde que Carlos I había mantenido diferenciadas, la Casa Borgoñona heredada de su padre Felipe el Hermoso y la Casa Castellana o Española, de su abuela Isabel la Católica.

En 1646 según la descripción realizada por Paulino Capdepón<sup>14</sup> la Capilla Real estaba formada por:

- Maestro de capilla (1) Carlos Patiño
- Organistas (2) Sebastián Martínez Verdugo, Francisco Clavijo.
- Cantores: (32) Juan Fustier, Juan Sanz de Blas, Michael Fernández, Miguel de Arizu, Juan de Teza, Marcos García, Bartolomé Rodríguez, Pedro Rodríguez, Juan de la Braza, Antonio de Avilés, Juan de Bastida, Pedro Cubero, Justo Ibáñez, Bartolomé de Olaila, Diego Felipe de Casas, Diego de Valle, Diego de Ubiedo, Francisco Alonso Basurto, Benito Rubio Morán, Alonso Lozano, Jerónimo Alonso Martínez, Domingo Xuarez, Miguel Correa, Juan Deche Aguado, Juan de Salas, Lázaro de Soto, Pedro de Grada, José de la Torres, Miguel Ibero, Felipe de la Cruz, Manuel Machado y Gerónimo López.

---

<sup>14</sup> [CAPDEPÓN 1999, 148]

- Ministriles: Bajones (6) Francisco Valdés, Melchor de Camargo, Martín de Ruego, Nicolás Panela, Francisco de la Gala y Luis de Luna
- Violones: (6) Estéfano Limido, Felipe de Vado (que además era corneta), Martín Gómez, Leonardo Valerio (además trompeta), Lucas de Gabriel y miguel López de Sandoval.
- Vihuela de arco: (1) Enrique Botheler (Henry Butler)
- Arpas: (2) Juan Hidalgo y Francisco Hidalgo.
- Tiorbas:(2) Filippo Piccinini y Philiberto Ubambrach
- Guitarra: (1) Bernardino de Ricarte
- Otros cargos: Mateo de Ávila, afinador de órgano; Manuel de Vega, guitarrero; Pedro de Aldao, maestro de hacer instrumentos; Francisco de Bujedo, apuntador.
- Jubilados: Mateo Romero Maestro de capilla, Juan de huerta, cantor; Bernardo del Vado, bajón y violón, Álvaro Gómez, violón<sup>15</sup>

Felipe IV aumentó el número y participación de los instrumentistas en su capilla, en especial los violones que fueron desplazando a las vihuelas de arco.

Variando su número a lo largo del reinado, entre seis y nueve, pero su consolidación como grupo lleva a que se les mencione en ocasiones como “*los violones que sirven en la capilla*” que estaban encabezados por Stefano Limido. La relación anterior nos muestra la existencia de maestros de hacer instrumentos, lo que demuestra la importancia que tenían en la Capilla los maestros que se encargaban de la fabricación y de su mantenimiento. Los ministriles siguen formando parte de la Capilla Real, siendo el Propio Carlos Patiño su maestro.

En 1652 se nombra a Francisco de Valdés como maestro de ministriles, con la obligación de

---

<sup>15</sup> Nómina de los criados de la capilla real de S.M, y lo que a cada uno tocó de sus gajes y distribuciones en el primer tercio del año pasado de seiscientos y cuarenta y seis, por lo cual han de ser pagados de mano de don Andrés de Ordaz y Torres capellán de honor de S.M. y su receptor y tesorero, de la renta de las mesadas eclesiásticas, en la forma y manera siguiente. [CASARES, 1986 , 86ss]



“tener escuela en que sólo se ejerciten y habitúen a los ministriles que S.M. tuviere, sino a todos los que quisieren aprender esta facultad y se críen sujetos a S.M. cuando se necesitase dellos sin traerlos de fuera”

el número varió entre cuatro y doce, solicitándose en 1665 más “ para perfección del juego de ministriles es necesario que haya doce, cuatro triples de chirimía y corneta(...), dos tenores de chirimía que también toquen bajón(...), dos contraltos de chirimía que también toquen bajoncillo(...), cuatro sacabuches.

### **5.1.8 La Capilla Real de Carlos II**

La época de Carlos II supondrá la consolidación de nuevas formas innovadoras provenientes de Italia, introduciéndose en la música religiosa por influjo del estilo monódico teatral.

La capilla no es ajena a ello produciéndose cambios para adaptarse en 1677 la Capilla constaba de:

- Un maestro
- Un teniente
- Doce capellanes de altar,
- veintiún cantores,
- cuatro organistas,
- tres arpistas,
- cuatro violones
- Una vihuela de arco, un archilaúd, cinco bajones, una corneta, un sacabuche y dos violinistas italianos.
- En cuanto a los artesanos existían un violero o constructor de instrumentos de cuerda, un maestro de hacer instrumentos y bajones, un copista y un afinador.

Se pretende hacer una reforma en este año de 1677 el fin de reducir gastos, revisando sueldos y estudiando posibles jubilaciones, dada la crisis económica en la que se encontraba el país. Definitivamente esta reforma se realizó en 1698 cambiando la Capilla para adaptarse al nuevo estilo musical reduciendo los integrantes.

Los capellanes de altar se redujeron a diez y su intervención musical se limita la participación en el canto llano; los organistas y arpistas se redujeron quedando dos para cada instrumento, y el viento quedó en seis bajones y chirimías. Aumentándose los instrumentos de cuerda los tañedores de laúd pasaron de uno a dos y los violines de dos a cuatro y los violones de cuatro a dos. Llegando en 1693 dos flautistas de la ciudad de Cambrai.

Se modificaron los sueldos de los miembros unificándolos, y se abrió a la incorporación de instrumentistas italianos de prestigio.

En cuanto a los maestros de capilla después de Patiño en 1675, se hizo cargo el teniente Francisco Escalada hasta 1680 que tras su muerte fue nombrado Cristóbal Galán durante cuatro años, sustituido por el cantor tiple Juan Gómez de Navas hasta que en 1691 se nombró a Diego Verdugo que continuó hasta 1701

### **5.1.9 Las Capillas de Felipe V**

A comienzos del siglo XVIII, la situación financiera era delicada a causa de la guerra de sucesión en que se enfrascó el país, pero en cualquier caso, se mantuvo un trato de favor con la Capilla Real, pretendiendo que estuvieran los mejores músicos y los más modernos instrumentos. Durante el reinado de Felipe V hubo un cierto abandono de la música religiosa frente a la lírica italiana e igualmente se realizaron una serie de reformas para adecuar la plantilla al ‘estilo moderno’. Para ello se aumentaron los instrumentos de cuerda frotada reduciendo los de acompañamiento como el archilaúd y arpa, así como se suprimieron las cornetas, sacabuches y chirimías.

En 1701 se realizó la primera reforma estableciendo un humero fijo de plazas:

- Un maestro
- siete capellanes de altar,
- cuatro tiples,
- cuatro contraltos
- cuatro tenores
- dos bajos

- cuatro organistas,
- dos arpistas,
- un archilaúd,
- cinco violines,
- tres violones,
- cuatro bajones,
- y dos clarines,

El cargo de violero se suprimió y cada músico debería reparar su propio instrumento.

En 1720, Felipe V se retiró al Palacio de la Granja de San Ildefonso creando en ese palacio una nueva Corte con todo el protocolo como el que mantenía en Madrid, y donde la Capilla de música era fundamental para solemnizar los oficios religiosos. Por lo que se creó una nueva Capilla real independiente, compuesta por algunos miembros de la de Madrid y por otros nuevos miembros de procedencia italiana, el maestro de capilla de esta formación fue Felipe Falconi siendo el de la Capilla de Madrid José de Torres. Cuando después de la muerte de Luís I, Felipe V vuelve a Madrid, las dos capillas se unificaron bajo la dirección de ambos maestros de capilla, creando una importante estructura capaz de interpretar obras a tres coros y *‘para acompañar una ópera o serenata, como precisa muchas veces’*

El incendio del Alcázar fue un duro golpe para la institución ya que dejó a la Real Capilla sin sede y sucumbieron con las llamas los libros de cantollano y atril, los archivos de música y los instrumentos. La Capilla se trasladó al Palacio del buen Retiro actuando en la iglesia de San Jerónimo donde tenían la obligación de cantar el *Miserere* todos los viernes al convento de capuchinos de la Paciencia. Los libros de canto se pidieron a varias catedrales, y se encargó la copia de los de cantollano los libros de Toledo y del Escorial.<sup>16</sup> Una vez concluido el nuevo Palacio Real se trasladó de nuevo a este la Real Capilla.

---

<sup>16</sup> Fue un encargo realizado en 1750 a Don Francisco Osorio Cienfuegos , [MARTIN MORENO 1985, 30]

### 5.1.10 Capillas de fundaciones reales.

Las capillas de los monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación junto con la Capilla Real, formaran un conjunto vinculados directamente a la Monarquía que se coordinaran y suplementaban para cubrir todas las necesidades de música religiosa de la Corte. En el caso de la Encarnación la relación era muy próxima, facilitado por la existencia de un pasadizo que unía ambas edificaciones, por lo que el intercambio de personal entre ambas capillas era bastante frecuente, siendo la Encarnación el acceso que permitía el llegar a la Capilla Real.

#### 5.1.10.1 La Capilla Real del monasterio de las Descalzas Reales

Fundado en 1556 por Dña Juana de Austria que recibió de su padre la educación musical y parte de la capilla Real de su madre a la muerte de esta. Solía desplazarse con su capilla musical, y así lo hizo al esposarse con el príncipe de Portugal, consideraba a la música como el medio más idóneo para solemnizar la liturgia; por lo que creó en este monasterio una capilla de cantores que debían ser sacerdotes, instaurando una ‘Escritura de fundación del monasterio’ en 1572 en el que organizaba la capilla al estilo de las capillas reales. Estableció que debía tener un capellán mayor y otros cuatro capellanes cantores, aumentando posteriormente a ocho<sup>17</sup>. En determinadas celebraciones como el Corpus y la Pascua de Resurrección, se podían contratar cantores y ministriles. En 1574 aparecen completas las voces, teniendo dos tiples, dos contraltos, dos tenores y dos bajos, para 1577 Felipe II elaboró una *Declaración a la escritura fundacional* estableciendo tres cantores por cada voz por lo que aumentaron a doce los integrantes y estableció que el maestro de capilla debía ser elegido por los cantores por voto secreto. El primero conocido fue Pedro Ortega que desempeñó el cargo 1579-1581. En 1587 entró como capellán Tomás Luis de Victoria en un principio ejerció como capellán de la emperatriz María hermana de la fundadora, hasta su muerte en 1605 que parece ser que pasó a ejercer como Maestro de Capilla<sup>18</sup> Como acólitos de los capellanes se estableció

---

<sup>17</sup> Dichos capellanes debían celebrar la misa y los oficios divinos. Se les exigía estar ordenados, tener más de treinta años, saber latín, tener buena voz, dominar el canto llano y el órgano. Además de tener limpieza de sangre hasta tres generaciones.

<sup>18</sup> La maestría de Capilla en este monasterio de Tomás Luís de Victoria ha sido mantenido por numerosos musicólogos entre ellos Rubio [RUBIO1983] y Stevenson [STEVENSON1993], aunque recientemente ha sido puesto en duda por un estudio de Ángel Manuel Olmos en el que considera que victoria nunca

por la infanta que hubiera dos con buenas voces que luego aumentó a cuatro Felipe II. Debían tener buena voz para colaborar en el canto del Facistol, siendo instruidos por el sacristán y el maestro de capilla.

En cuanto al órgano principal de la iglesia no consta que se instalara hasta 1601 por lo que se supone que usarían un realejo portátil, ya que en la *Declaración* se refiere al organista y el bajonista.

Felipe III elabora en 1600 una nueva *Declaración* a la escritura fundacional <sup>19</sup> en la que se reduce a nueve el número de capellanes cantores (el maestro de capilla y dos de cada voz) pero se establece la contratación de dos capellanes de altar asalariados para las festividades en que hubiera canto de órgano. Los mozos de coro pasan a seis

debiendo recibir enseñanzas de canto llano, canto de órgano y contrapunto del maestro de capilla, y haciendo ejercicio de ordinario de música donde se hallen los demás capellanes músicos”.

La capilla tenía también asalariados un organista y un bajón. La declaración establece mes a mes las festividades en las que se debía celebrar con música, resultando veintiséis días al año en los que debía haber canto de órgano en la misa y en vísperas y un solo día en la misa.<sup>20</sup> Poco a poco al igual que en el resto de los centros se irán introduciendo los instrumentos, en la década de los veinte se completará la capilla con un sacabuche un arpa y otro bajón más.

Las celebraciones más importantes sería la de El Corpus cuyo día octava se solemnizaban con gran boato y con notable participación de la música.

---

ejerció dicho cargo y que únicamente se dedicó como capellán personal de la emperatriz, además de componer numerosas obras. [OLMOS 2003] *Tomás Luis de Victoria et le Monastère Royal des “Descalzas” à Madrid. Réfutation d’un mythe*. En *Entretiens sur la musique ancienne en Sorbonne*. Paris, 24 mai 2003.

<sup>19</sup> Esta declaración derogaba la anterior de Felipe II que había sido muy polémica y fue promulgada por Clemente VIII

<sup>20</sup> En 1610 el Rey establece otro capellán de altar asalariado y en 1613 tres nuevas capellanías para cantores de tiple, contralto y tenor y una nueva plaza de corneta asalariado. Todo esto con la herencia recibida de Sebastián de Portugal hijo de Juana de Austria.

Los maestros de capilla tras Victoria fueron Francisco Dávila y Páez, Sebastián López de Velasco, Gabriel Díaz, Cristóbal Galán, que terminó como maestro de la Capilla Real y Juan Bonet de Paredes (1691), Miguel de Ambiela (1707), José de San Juan (1711)

En el siglo siguiente no hubo modificaciones de sus Constituciones, siendo un lugar de promoción para la capilla Real y con músicos por tanto de primera fila. Los organistas Teixidor, Oxinaga y Nebra después de pertenecer a la plantilla de este monasterio fueron reclamados por los Maestros de Capilla del Rey. Destacó como organista José Elias que realizó un transito del estilo barroco polifónico al nuevo estilo de tiento y armonía.

#### **5.1.10.2 El Monasterio de San Lorenzo del Escorial y su capilla de música**

El Escorial no poseía una capilla musical al uso, ya que en su *Carta de fundación* así estableció Felipe II, los monjes Jerónimos regentes de monasterio estaban consagrados al coro y en consecuencia al rezo y a los oficios. El monarca estableció que los cantores pertenecieran todos a la comunidad de los monjes, sin que intervinieran músicos asalariados, por lo que las oraciones de las horas se cantaran según la costumbre de la Orden Jerónima, es decir, modificando el ritmo según la festividad: a mayor solemnidad, mayor lentitud y duración del canto. El oficio de las horas se extendía como mínimo a ocho horas, tal y como mandaban las Constituciones de la orden Jerónima. Una carta que la comunidad envía al general de la orden expone

desde las cinco de la mañana hasta las doce del día ni se sale del coro ni de la iglesia, y muchos destos días el tiempo que ha estado aquí su Majestad ha sido de catorce y quince horas de coro, que parece imposible <sup>21</sup>

A diario se cantaban tres misas, la primera o del alba, la segunda que era de Réquiem y la tercera que era la misa mayor.

Además del canto llano también se introdujo la polifonía. Las Constituciones de 1456 permitían “el canto de órgano en fiestas muy precipuas”. A pesar de que Felipe II en su

---

<sup>21</sup> [SANCHEZ SISCART 2002, 36].

carta de Fundación estableció que no se interpretara, la magnificencia y grandiosidad de El Escorial hizo que se fuera introduciendo poco a poco el canto de órgano y una polifonía sencilla donde una de las voces hacía el canto llano, pero sin perder el entendimiento del texto cantado.

En celebraciones de especial importancia se reforzaba el canto con la Capilla Real o las capillas de las catedrales de Ávila y Toledo. Facilitando el desarrollo de la Polifonía y seguramente de la policoralidad.

Cuando los monjes se hicieron cargo definitivamente del Monasterio entre 1571 y 1574 es cuando debió constituirse la capilla de música. En 1575 se celebró la Pascua de Navidad a la que asistió Felipe II y nos describía fray Juan de San Jerónimo

había muy buenas voces en el coro, y los padres eran muy diestros en el canto de órgano, y entre todos se señalaron tres dellos, que fue el padre fray Gaspar de León, profeso de San Jerónimo de Granada, y fray Bartolomé de Santo Domingo, profeso de San Miguel del Monte, y fray Francisco Muñoz, profeso de San Bartolomé Real, y con estos tres se juntó fray Agustín de Valencia

En 1597 la capilla estaba formada por catorce cantores de polifonía, cuatro bajos, uno tenor y otro contralto, seis correctores de canto<sup>22</sup>, cuatro organistas, un carrillonista, un instrumentista de teclado, un escribano y un compositor.

Durante el reinado de Felipe III, se empiezan a introducir otros instrumentos además del órgano para acompañar los oficios religiosos, en los inicios de Felipe IV aparecerán más instrumentos de viento, como cornetas y chirimías, tocados normalmente por seglares asalariados.

El arpa no aparece hasta 1640, fecha tardía para lo que se estilaba, así como violines y otros instrumentos de cuerda frotada que no aparecieron hasta finales del siglo, seguramente por considerarlos profanos manteniendo la comunidad de los Jerónimos un estilo más tradicional.

---

<sup>22</sup> La misión del corrector era organizar con precisión y puntualidad las funciones del canto llano. Podía tener varios ayudantes.

El cargo de maestro de capilla se estableció con Felipe IV, dirigiendo la agrupación hasta entonces los correctores de canto. El maestro era nombrado por el prior y se dedicaba a dirigir el canto de polifonía además de enseñar música a los niños y religiosos.

En los monasterios la música no sólo la componía el Maestro como en las catedrales, sino que había distintos monjes dedicados a ello. Durante el reinado de Felipe III la música seguía el estilo polifónico del siglo anterior (Palestrina, Guerrero, Morales, Rogier), durante el reinado de Felipe IV se introduce la policoralidad dadas las condiciones excepcionales de la basílica y la disposición en distintas tribunas de sus coros y órganos, por lo que las composiciones de la época solían ser a dos o tres coros.

El primero formado por dos tiples, contralto y tenor y los otros dos coros que ya estarían formados por las cuatro voces. Por todo esto se puede deducir que la composición de la capilla en esta época estaba formada por entre doce y quince cantores, agrupados como máximo en tres coros acompañados por instrumentos y por los órganos. Pudiéndose contratar músicos asalariados para determinadas actuaciones de mayor boato.

Durante el reinado de Felipe V el monasterio perdió el favor del monarca y no fue utilizado por el mismo como lugar de estancia. Los Jerónimos siguieron solemnizando con música sus celebraciones con polifonía pero no tuvo trascendencia en la Corte. Los maestros de capilla fueron Benito Bello de Torices y Gabriel de Moratilla.

Cuando Fernando VI estableció su residencia de otoño en el monasterio, se trasladaba con sus corte y por tanto con sus músicos (Nebra, Scarlatti), recobrando entonces el esplendor de la época de los Austrias destacando entre los maestros P. Antonio Soler.

### **5.1.10.3 Monasterio de la Encarnación.**

Fundado por Margarita de Austria, esposa de Felipe III en 1616. La inauguración fue un importante acontecimiento musical. En la ‘Escritura de fundación’ dictada en 1618, se dispone que haya “un capellán mayor y doce Capellanes Presbíteros y un Maestro de



Capilla, que sean personas de buena vida y fama, buenos eclesiásticos y limpios cristianos viejos; de los que al menos ocho han de ser:

Músicos bien diestros y de buenas voces, procurando que de cada voz haya dos, para que mejor se puedan celebrar los oficios divinos,

además había cuatro capellanes de altar, que debían ser también músicos de buena edad y voces, los cuales han de servir por semanas y cantar las Epístolas y Evangelios,...

y “siete niños que sirvan y ayuden a las misas (...) los cuales se ha de procurar que sirvan en el facistol los días solemnes que hubiere música a canto gregoriano.

La capilla constaba de trece capellanías a las que se accedía por oposición, siendo el maestro un experto en la técnica del contrapunto.<sup>23</sup> En 1625 Felipe IV estableció una ‘Nueva ordenación’ que modificaba la fundación para reforzar la capilla de música: el número de capellanes de altar pasan a seis, para permitir más disponibilidad a los capellanes cantores, los acólitos aumentan a ocho y se completa la parte instrumental con dos ministriles más que se añaden al bajón y corneta ya existente. En 1635 el príncipe Baltasar Carlos añadió dos nuevas capellanías una de músico y otra de altar.

Este monasterio cobró su máxima importancia tras la muerte de Felipe IV ya que fue en el mismo donde se celebraron los funerales. Hasta el momento se habían celebrado en los Jerónimos, pero la reina regente, doña Mariana de Austria, muy vinculada a la Encarnación, decidió realizarlo en este monasterio para proteger al futuro rey Carlos II de posibles enfriamientos, en los funerales participaron las tres capillas reales de la Encarnación, de las Descalzas y la propia Capilla Real. A partir de estos funerales fue frecuente la celebración de los mismos en este templo.

---

<sup>23</sup> [MARTIN MORENO 1985,78]

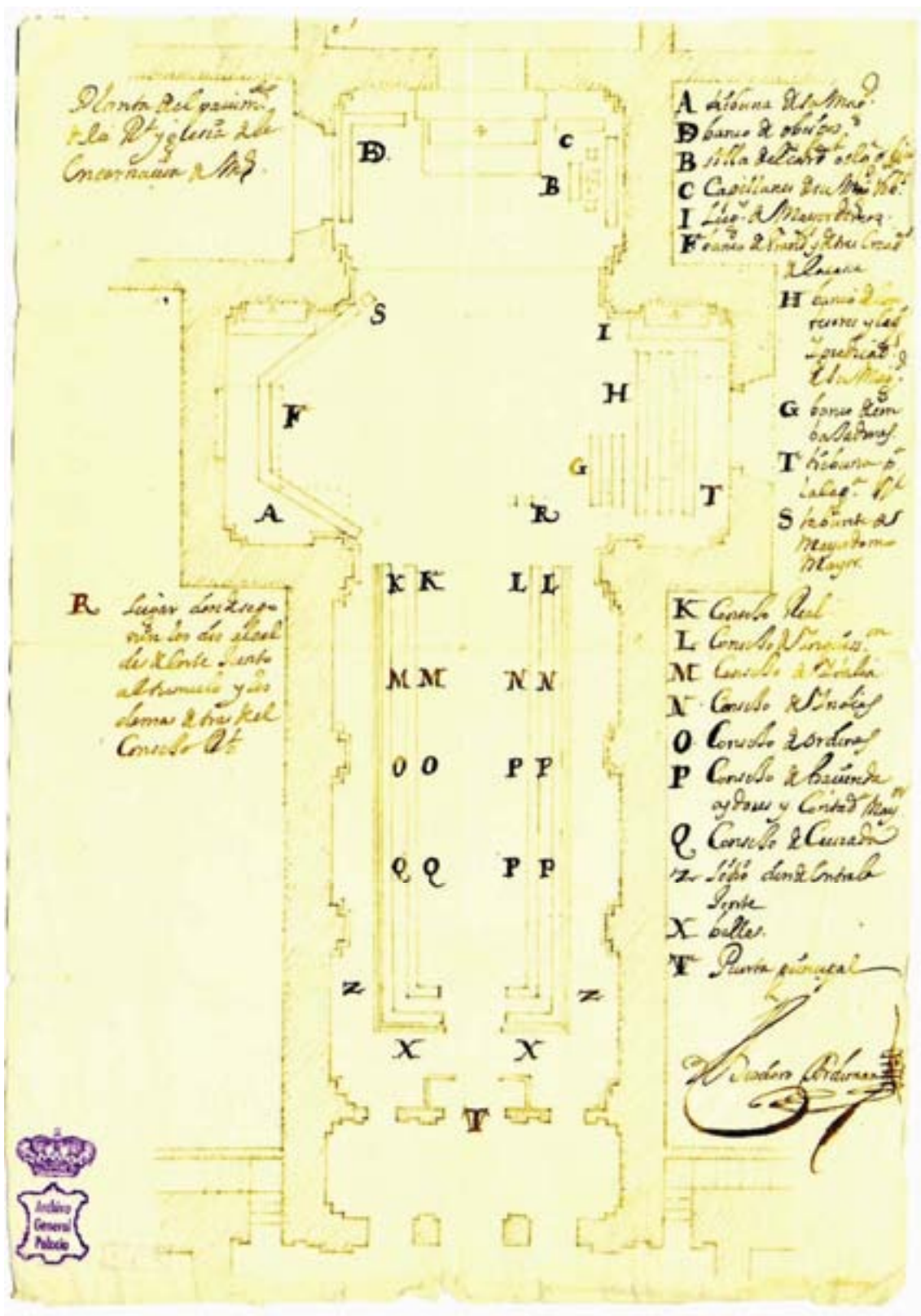


Fig. 1 TEODORO ARDEMANS 1712 Planta de la Iglesia de la Encarnación y lugares en función de honras de personas reales. Patrimonio Nacional AGP sig.1670

Los maestros de capilla de esta fundación real fueron los siguientes

- Luis Bernardo Jalón
- Gabriel Díaz
- Carlos Patiño
- Juan Pérez Roldán
- Francisco Sanz
- Matías Ruiz
- Juan Bonet de Paredes
- Matías Juan de Veana 1693-1708
- Francisco Hernández Plá 1708-1722
- Diego de la Muelas 1722-1743
- Pedro Rodrigo 1743-1750
- 

## **5.2 Instrumentos de la Real Capilla.<sup>24</sup>**

En el la primera parte de esta investigación se ha realizado un trabajo de contextualizar musicalmente el estudio que se está realizando se ha hecho un introducción sobre la música instrumental y los instrumentos utilizados en la época estudiada, (desde el medioevo al primer barroco español), posteriormente en el capítulo de la policoralidad también se ha analizado la utilización policoral de los órganos en una basílica como la de El Escorial, en este capítulo que empezamos ahora se hará una aproximación a los instrumentos utilizados específicamente por la Real Capilla y en particular los órganos de la Capilla.

En el Tratado de la Capilla Real de los sermos. Reyes Católicos de España, escrito por Mateo Fraso<sup>25</sup> en 1685 se hace una introducción sobre los músicos de la Real Capilla de la siguiente manera:

---

<sup>24</sup> Para toda información sobre instrumentos de la Capilla Real ver [MASSO 1994] y [BORDAS 2000]

<sup>25</sup> RAH 9/454 bis f.3 MATEO FRASO: Tratado de la Capilla Real de los sermos. Reyes Católicos de España, Real Academia de la Historia.

Músicos de la Real Capilla y los instrumentos de que se sirve en ellas.

Demás de los cantores que son la una de las partes del coro está la otra de los que tañen y concurren a la armonía con varios instrumentos, entre los quales hay también diferencias porque los que unos suan instrumentos de cuerda y otros de aliento. Los instrumentos de cuerda son Arpa, lira, Archilaud, Raveles, Clavicordio, y vihuelas de Arco. Los instrumentos de viento son órgano bajón y bajoncillo, cornetas, flautas, cornamusas y chirimías. Recibense en la Capilla de la misma manera que los Cantores por elección, por consulta del Limosnero mayor, y aprobación del Maestro de Capilla y del Organista principal, que se llama organista primero.

Este párrafo nos acerca al tipo de instrumentos utilizados, destacando entre todos ellos el órgano, y completado con instrumentos de aliento {viento} y las cuerdas que fueron sufriendo importantes variaciones.

### **5.2.1 Los Órganos de la Capilla.**

El órgano era el instrumento clave en la música religiosa, como acompañamiento para los distintos coros e interpretaciones.

En el inventario realizado a la muerte de Felipe II encontramos los siguientes apuntes, que sin duda describen los órganos del Alcázar.<sup>26</sup>

493. - Un hórano grande, que hizo el maestro Guiles Breboz en el Escorial; con sus fuelles dentro de la dicha caxa, que se tiran con unas ruedas y cordeles; es el que está armado en la tribuna y sirve de orden [sic: ordinario] en la capilla; tasado en seiscientos ducados, que suman 225000 maravedis. - Tasados con juramento por José de Isassi, organista y afinador de órganos; en Madrid a 16 de mayo de 1602 y lo firmó aquí y en la tasación de ynstrumentos de música ydem Joseph de Ysasy; ante my Chistoual Ferroche, scrivano.

494. Qtro hórano, con sus fuelles y pessas, realexo, que bino de Flandes; que los fuelles y pessas se meten en una arca; que solía servir en la capilla de ordinario, antes que se hiciese el de la partida antes de ésta; hizole el dicho maestro Guiles; tasado en ciento y cinquenta ducados. que suman 56250 maravedís.

---

<sup>26</sup> Ver anexo sobre inventario de instrumentos de música.

495. Otro hórmano realexo, más pequeño que el de la partida antes de ésta; con sus fuelles y pessas, que sirve en San Jil y parfl quando su magestad va a hoyr missa fuera; tasado en veynte ducados, que suman 7600 {7500}<sup>27</sup> maravedís.

496. Qtro hórmano realexo, en Su caxa, con sus fuelles y pessas en un arca de madera; hizole el dicho maestre Guiles , para servir en la jornada de Monzón, de la qual bino desvaratado y mal tratado; tasado en cinquenta ducados, que suman 18750 maravedís.

497. Un órgano pequeño de mano con dos pessas de plomo y las teclas de marfil, metido en una bolsa de baqueta; fué de la reina María; tasado en seis ducados, que suman 2250 maravedís.

Esta relación hace referencia a los diferentes órganos de uso en el Alcázar, realizados para el monarca por el maestro Gilles Brevos {Brebos}, organero de la Corte española durante el reinado de Felipe II.

En 1561 el organista de la capilla flamenca Michiel Bouck realizó un viaje a los países bajos para contratar dos órganos para la Capilla Real. Bouck viajó enviado por Antonio de Cabezón para encargar dos órganos al prestigioso organero de Mons, Jean Crinon. Este no aceptó el encargo, por lo que se contrató a Gilles Brevos, que trabajaba como afinador de los órganos de la catedral de Amberes, y que había trabajado para el emperador Carlos V en la realización de dos pequeños órganos para su retiro de Yuste, instalados allí poco antes de su muerte (1558). Para julio de 1561 estaban ya contratados los dos órganos y una vez pagados los 800 florines en que estaban concertados, los órganos se embarcaron hacia España, llegando al puerto de Laredo en enero de 1562, enviándolos inmediatamente para Madrid. Estos órganos estaban destinados para uso de la Real Capilla; uno el más grande para la capilla del Alcázar, para situarlo en las tribunas del coro, y el otro sería un realejo transportable, que se llevaría de procesión y a las distintas iglesias de la Corte para acompañar a la Real Capilla, cuando la ceremonia lo requiriese.

A partir de la realización de estos órganos la familia Brevos, formada por el padre y sus cuatro hijos (Gaspar, Michel, Nicolás y Jan) se terminó trasladando a Madrid; en primer lugar el hijo mayor Gaspar, después de su nombramiento, el 1 de noviembre de 1571,

---

<sup>27</sup> 7500 maravedís según la transcripción de Cristina Bordas en [BORDAS 2000]

como afinador de los órganos de la Capilla Real. Posteriormente en 1577, Gilles el padre, vino expresamente para construir los órganos de El Escorial<sup>28</sup> y para trabajar en un órgano de Toledo y de San Jerónimo. Trayéndose posteriormente a los demás hijos.

Volviendo a la Capilla, el órgano que se instaló en 1562 fue sustituido en torno a 1584 por otro de mayor tamaño también por los Brevos, cuya ubicación original era el Escorial pero que finalmente se trasladó al Alcázar. Este órgano se utilizó hasta recién inaugurado el reinado de Felipe III, que volvió a encargar un nuevo órgano a los mismos organistas, realizándolo el hijo Jan que ocupaba el puesto de afinador de órganos, pues Gilles Brevos había fallecido en 1584.

Una consulta del capellán mayor de la capilla del Rey, en Valladolid el 7 de octubre de 1602 nos sirve para situar la realización de este nuevo encargo.<sup>29</sup>

En la capilla de V. Magestad hay mucha falta de un órgano bueno, porque el que al presente sirve no corresponde a la grandeça y bondad de las voces y instrumentos della. Está recebido por templador y afinador de órganos Hanz Breboz que ha que sirve más de doçe años y por no tener más de doce placas de salario y no poderse sustentar con ellas ha muchos días que no asiste a su oficio, y que fue forçoso, por no haber otro, traelle por fuerça de Jaén, donde estaba aderecando unos órganos. Por ser tan corto el salario que este oficio tiene, no hay persona que lo quiera aceptar ni servir. Y éste pide se le dé el que tenía maestre Giles Breboz, su padre, que hizo los órganos de San Lorenzo y los de la capilla real de Palacio, que hará un ducado de salario cada día. Tiénese por el mejor ofiçial que ahora hay deste arte, y por entretenerle y remediar la falta que en la capilla hay de órgano se ha tratado con él de que haga uno para ella, y con intervención de Francisco de Mora se ha concertado la hechura en cuatrocientos ducados, y el estaño, cobre, baldreses, hilo de hierro y los demás materiales nescesarios por cuenta de V. Magestad, y que le ha de dar a contento acabado dentro de ocho messes. Y la caja de madera y puertas está concertado con Diego Jaques, samblador de V. Magestad, en ciento y ochenta ducados de hechura, dándole las maderas y lo demás necesario por cuenta de V. Magestad. En S. Lorenzo y en Madrid hay madera de borne y de caoba, ébano y marphil, de donde se podrá traer lo que para esto fuere necesario.

---

<sup>28</sup> Según Samuel Rubio el contrato se firmó el 26 de febrero de 1578 con un sueldo de 100.000 maravedís anuales para los constructores. Citado por [BORDAS 2000, 250]

<sup>29</sup> AGP Administrativa caja 6777

El estaño y lo que más será menester se habrá de comprar aquí, adonde se ha de hazer el órgano. Siendo V. Magestad servido dello, converná se libren [...] Valladolid, a 7 de octubre 1602



Fig. 2 Órgano realejo llamado *de la Infanta Isabel Clara Eugenia* realizado por los Brevos junto con los de El Escorial. {1577} Monasterio de El Escorial

Entre 1674 y 1675 Juan de Andueza, sucesor de Jan Brevos como organista de palacio, es el responsable de un nuevo órgano de la Capilla, de las fuentes no se deduce si se deciden a modernizar el último órgano realizado por Jan Brevos o se realiza uno de nueva planta.<sup>30</sup> En cualquier caso quedará un órgano atribuido a Juan de Andueza del

---

<sup>30</sup> según datos de Louis Jambon, extraídos de [MASSO 1994,374]

que la siguiente noticia sobre el mismo nos traslada al 14 de agosto de 1680, en el que se informa a Carlos II del pésimo estado de la estructura del órgano realizado por Juan de Andueza, que amenaza ruina con el riesgo de caída del retablo. Procediéndose a reparar dicho órgano, ya este consta como el último órgano de la capilla que sucumbió con la misma en el incendio de 1734.

### 5.2.2 Los instrumentos de viento

El Concilio de Trento marcaba unas estrictas pautas en cuanto a la práctica musical religiosa, con importantes restricciones en cuanto al uso de instrumentos, sólo permitía el uso del órgano y el arpa.

Progresivamente se fueron introduciendo nuevos instrumentos en la Capilla Real tocados por los ministriles, dichos instrumentos eran el bajón, la chirimía, el sacabuche y la corneta. En 1588 Felipe II creó para dirigirlos, la figura del maestro de ministriles, nombrando como primer titular al tañedor de corneta Juan Bautista Medina.



Fig. 3 Bajoncillo del siglo XVII. Museo Nacional de Antropología. Sede Juan de Herrera.

En el inventario de la Capilla Real realizado a la muerte de Felipe II, figuraban como instrumentos de viento los siguientes:



- 9 sacabuches
  - 8 chirimías
  - 29 cornetas
  - 13 flautas
  - 3 bajones
  - 55 pífanos
  - 18 instrumentos de madera de lengüeta doble.
- 1 fagot
  - dulçaina
  - 16 cornamusas.

De estos instrumentos, para el exterior, se utilizaban por su gran sonoridad, los metálicos, tales como los sacabuches y cornetas, acompañados por trompetas, tambores y atabales, de la agrupación de la caballeriza. En cambio para la música de interior, más callada se utilizaba los instrumentos de cuerda y los de tecla que se acompañaban el bajoncillo que realizaba el bajo continuo donde se apoyaban los cantores de la Capilla.

### **5.2.3 Las cuerdas; la violería**

En cuanto a instrumentos de cuerda, el arpa fue el de más importante tradición en la Real Capilla. Se trataba de un instrumento utilizado como el órgano, igual de bendecido por el Concilio de Trento para el acompañamiento litúrgico y fundamental para el desarrollo de composiciones armónicas. Aunque sean escasas las referencias existentes sobre este instrumento que han llegado hasta nosotros. En su desarrollo constructivo se avanzó mucho en la escuela de Madrid, llegándose a construir con tantas cuerdas cromáticas como teclas negras tenían los instrumentos de teclado, convirtiéndolo en un brillante instrumento polifónico. Estas arpas que tenían las cuerdas colocadas en dos planos cruzados entre sí se conocieron a principios del siglo XVII como “arpas de dos órdenes” siendo su constructor o responsable el violero de la casa real Juan de Carrión.

A mediados del XVI se fueron introduciendo los instrumentos de la familia del violín. En el inventario de María de Hungría en 1559, aparece la primera mención en castellano

de dichos instrumentos como “violones de arco que llaman de brazo”, renombrándolos años después como “vihuela de arco de brazo”. Se denominaba como vihuela tanto a los instrumentos de arco como los de mano



Fig. 4 Vihuela de mano del siglo XVI. Paris Museo Jacquemart-André

En cualquier caso, ya se conocían en la corte el uso de los violones en la corte, en 1560 Isabel de Valois trajo un conjunto de tañedores de violón y Felipe III durante su etapa como príncipe tenía un conjunto de violones para danzar. En 1607 figuran entre el inventario de la capilla real dos violones y un violín.y Juan Carrión guitarrero del Alcázar entre 1607-1622 promovió las primeras ordenanzas del gremio de violeros



1. 2. 3. Violn de Gamba. 4. Viol Bastarda. 5. Italianische Lyra de braccio.

Fig. 5 Violones de Michael PRETORIUS, *Sintagma Musicum. De organographia. Sciagraphia*. 1620.

Este tipo de instrumentos fueron utilizados fundamentalmente para la música de cámara como acompañamiento en danzas y representaciones teatrales dentro de la Corte. En la segunda parte del Siglo XVII era frecuente que al servicio de la reina de turno hubiera

un conjunto de violones para el entretenimiento de la soberana y su corte de damas. No siendo frecuente su utilización dentro de las celebraciones litúrgicas dentro de la Capilla Real, aunque dentro de la agrupación de si existieran violeros para otro tipo de actuaciones.

También posteriormente se fueron introduciendo los laudes y las guitarras como instrumentos específicamente españoles.



Fig. 6 Instrumentos musicales del Renacimiento Laud y flauta.

#### 5.2.4 Otros instrumentos de teclado

Como complemento para la música instrumental y acompañamientos de danzas y cantos, existían otros instrumentos de tecla dentro en la Corte como los clavicordios de diferentes tamaños (claves, espinetas, virginales) se tratan de instrumentos de tecla y cuerda pinzada.

En el inventario a la muerte de María Manuela de Portugal figura un clave ya en 1545 en 1597 también hay una referencia de que se enviaron una espineta desde Florencia. Y además existen diversas referencias del mantenimiento que de estos instrumentos realizó Gaspar Brevos hacia 1575.

Una característica de estos instrumentos, muy utilizados por la música de cámara, eran sus diferentes tamaños y formas de las cajas profusamente decoradas; encontrando modelos triangulares, rectangulares, con forma de media luna. Y en cuanto a tamaños desde 67 cm hasta 180 cm.

Felipe III hizo traer al Escorial en 1606 y posteriormente al Alcázar un *Geigenwerk* inventado y construido por el alemán Hans Heiden, de Nuremberg. Se trataba de un clavicordio de cuerdas frotadas accionada por tecla, similar a la zanfoña pero con apariencia de clave en la disposición del teclado.

#### 5.2.5 Campanas y otros instrumentos

En los centros de alta representación como Catedrales y monasterios, las campanas eran consideradas como un instrumento más para la exaltación del ceremonial y boato real. En el Escorial existía un carrillón con estas características que se destruyó en el incendio de 1671. Carlos II, para sustituirlo, encargó uno nuevo en Flandes a Melchor Haze que constaba de treinta y dos campanas que según narra el Padre José Quevedo<sup>31</sup>

Formaban completas escalas cromáticas, de modo que podía tocarse en ellas como en cualquier otro instrumento

Este carrillón se destruyó en otro incendio de 1826.

---

<sup>31</sup> Ver [SANCHEZ SISCART 2001,79]

Estos instrumentos compuestos por campanas, solían acompañar desde el exterior los actos celebrados en los templos, en especial en los momentos de las entradas y salidas, así como en las celbarciones realizadas en los patios. Frecuentemente se combinaban con los órganos del interior en una clara manifestación policoral

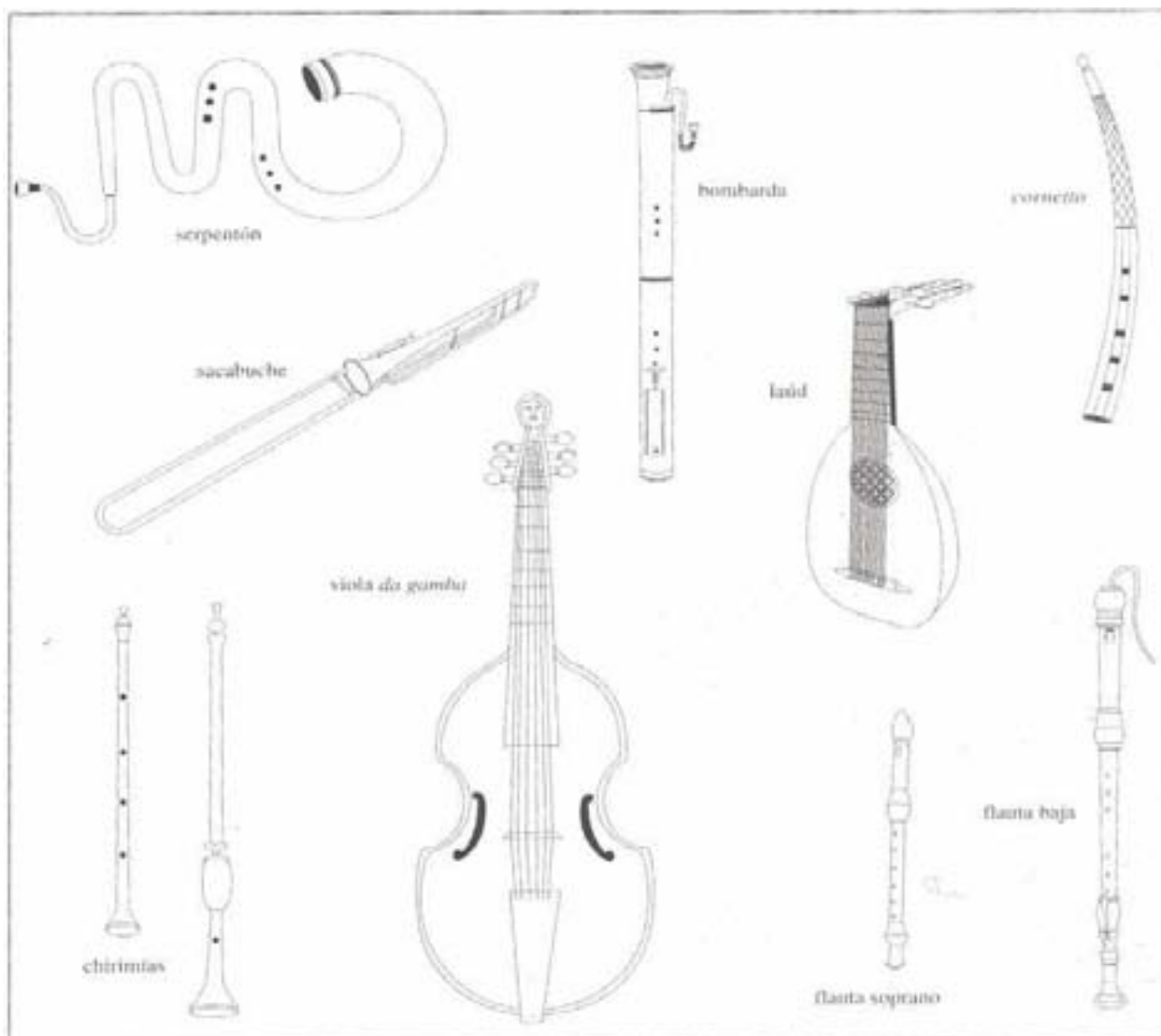


Fig. 7 Repertorio de instrumentos del renacimiento y del primer barroco.

En el Alcázar no consta la existencia de un carrillón similar aunque en el Huerto de la Priora existió un órgano de agua construido por el portugués Esteban Pimentel de Brito. Se trataba de un órgano accionado por agua que tendría probablemente pájaros mecánicos y autómatas androides que se moverían al compás de la música producida por un órgano de cilindros, movido subterráneamente por agua. El resultado debía ser



espectacular pero tuvo corta vida ya que al estar elaborado con muchas piezas de madera estas se pudrían al contacto con el agua y por tanto era un instrumento de costoso mantenimiento.

### 5.2.6 Los artesanos

A parte de los encargos de instrumentos que se realizaban a los más prestigiosos lutiers y organeros de Europa, existía un taller dentro del Alcázar para la fabricación y mantenimiento de los mismos, como lo demuestra que varios instrumentos del s XVII llevan estampado el sello de la corona con las letras MD y debajo el nombre del constructor (*Iván de la Torre guitarreo del Rey, o Francisco de León MD*)

Por otra parte con el traslado de la corte a Madrid, se reunieron a su alrededor un importante grupo de artesanos fabricantes de instrumentos musicales.

Este trabajo se solía transmitir por tradición familiar, de las que se pueden destacar determinadas sagas, además de los Brevos {Brevas, Brebos Quijano} para los órganos, la familia de los Selma (Bartolomé de Selma) para los bajones (viento metal.); Melchor (Rodríguez) para bajones y chirimías; los León para las arpas; Ávila como templadores y organeros.

Junto a ellos se instalaron diversos artesanos que aportaban la infraestructura necesaria para la realización de los instrumentos, entre ellos; los carpinteros, torneros, cerrajeros y latoneros, curtidores de pieles para fuelles y zapatas, elaboradores de huesos (teclados y cejas de guitarras y violas), suministradores de crines de caballo para los arcos, recolectores de plumas de cuervo para los plectros de los martinets de los clavecines, y de crin de jabalí como muelle de retroceso de los martinets

El interés en la Corte por los instrumentos fue creciendo hasta Felipe IV que tenía colección que conservaba en una habitación “donde se guardan sus instrumentos musicales y otras piezas del gusto del rey” según indicó Juan Gómez de Mora en su descripción del alcázar conservada en el legado Barberini.

### **5.3 En torno a la Real Capilla de Música.**

Este capítulo sobre la institución musical de la capilla, nos permite hacer un repaso a la misma en su desarrollo histórico, describiendo sus miembros y los instrumentos utilizados, demostrando la importancia de la institución dentro del engranaje de la Corte de Madrid.

Los monarcas castellanos que fueron grandes aficionados a la música le dieron una importante dimensión, que permitió el que fuera una estructura estable de gran trascendencia.

La capilla que en un principio nació como la conjunción de dos tradiciones opuestas, llegó a unificarse en una única, a partir del maestro Patiño, formando la Real Capilla de gran repercusión en la Corte. Posteriormente se produjo una nueva división de la Capilla cuando Felipe V se trasladó al palacio de la granja, aunque se reunificó de nuevo para formar una importante agrupación de música con capacidad para interpretar a distintas voces y con distintos coros.

También se ha realizado una prospección de las capillas de otras fundaciones reales que junto a la Capilla Real se unían para dar magnificencia a las ceremonias más representativas de la corona.

En cuanto a los instrumentos se ha hecho una revisión de los mismos destacando el uso del órgano como el instrumento más apropiado para el acompañamiento litúrgico, aunque la progresiva italianización de las costumbres fue trayendo, poco a poco, la incorporación de los nuevos instrumentos de cuerda de la familia de los violines.



## **6 LA CAPILLA DEL ALCÁZAR COMO ESPACIO ARQUITECTÓNICO**

Para analizar la capilla nos basaremos en las fuentes documentales existentes, como hemos podido comprobar a partir de la publicación de Justi del primer plano sobre el Alcázar se han sucedido la publicación de otros más que nos permiten tener un conocimiento preciso de la capilla del Alcázar. Posteriormente en esta investigación se hará un estudio gráfico de las representaciones de la capilla, intentando aportar una representación lo más fiel de cómo debió ser la misma. Otro elemento fundamental para el conocimiento de la capilla será la documentación escrita existente entre ellos destacan las descripciones realizadas por los visitantes a la corte. Era frecuente que los enviados de otras cortes, escribieran durante sus viajes para ir describiendo lo que veían a sus soberanos o compatriotas, de esta documentación se ha podido extraer información que complementan a los planos existentes.<sup>1</sup>

### **6.1 Su configuración a lo largo de su historia**

#### **6.1.1 La Capilla de los Trastámara**

Tras la reconquista y la toma del Alcázar por los reyes cristianos, una de las principales actuaciones sería situar una capilla en el palacio. No hay referencias que permitan situar la mezquita original de los anteriores inquilinos de la alcazaba, por lo que no se puede saber si la capilla se ubicó en el mismo lugar del anterior templo musulmán o

---

<sup>1</sup>Para la documentación de la Capilla Real ver [GERARD1983], [GERARD 1984] [IÑIGUEZ 1952] [DIEZ DEL CORRAL 1994, 137] [BARBEITO, 2001]

quizás se aprovechó un salón rectangular amplio del palacio, para situarla. En cualquier caso, la capilla se ubicó en el ala Este del antiguo Alcázar, siendo una pieza de forma rectangular que ocupaba la mitad sur de dicha panda del patio.

Durante el reinado de Juan I, el 28 de febrero de 1434<sup>2</sup>, con la aprobación papal mediante la bula correspondiente, la capilla fue consagrada por parte de Don Gonzalo de Celada, obispo de Calcedonia. Recibió el nombre de iglesia de San Miguel en memoria de la antigua parroquia de San Miguel de la Sagra, que se tuvo que demoler para la ampliación del Alcázar.<sup>3</sup> Coincidente con la consagración se colocaron en el suelo al pie del altar, como símbolo de la cristiandad de la capilla, seis reliquias, entre las que destacaba el *Lignum Crucis*.<sup>4</sup>

La estructura de la Capilla en planta se puede definir como de una tradición muy hispánica: se trata de una sola nave rectangular de aproximadamente 19,5 por 7,8 m<sup>5</sup> dividida en dos espacios bastantes diferenciados: al norte el presbiterio y al sur la nave separados por un gran arco toral<sup>6</sup>. El presbiterio era un espacio de planta cuadrada coronado por una cúpula apoyada en cuatro trompas en las esquinas. La decoración de

---

<sup>2</sup> [GERARD 1983,276] Según Madoz en el *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de España*, t X Madrid, 1848, pp758, la ceremonia tuvo lugar el 1 de abril {en otro texto de Gerard lo fija el 1 de enero}. Aunque una fiesta dedicatoria que se celebra el 28 de febrero hace pensar en esta segunda fecha., según el relato sobre la capilla escrito por Mateo Fraso: *Tratado de la Capilla Real de los sermos. Reyes Católicos de España*, Real Academia de la Historia. (borrador original) 9/454 bis, f.3 y 9/708 (copia completa por Joseph de la Fuente), 5. Capellán de honor del Rey, Mateo Fraso preparó este manuscrito para la imprenta en 1685. consta de dos partes: en la primera, hay una descripción de la capilla y un estudio de los Ministros; en la segunda, se describen todas las ceremonias. La documentación de Fraso se apoya sobre las bulas y las constituciones.

<sup>3</sup> [IÑIGUEZ 1952,63,66]

<sup>4</sup> El *Lignum Crucis* era una de las reliquias de mayor valor, ya que se supone que se trataba del uno de los clavos con que había sido crucificado Jesús en la Cruz. Ver anexo referido a las reliquias donde se hace una descripción de la misma.

<sup>5</sup> Estas dimensiones son las que estableció Bottineau [BOTTINEAU 1956b] siendo una referencia bastante cierta aunque en el capítulo de restitución gráfica de la capilla se precisa más en cuanto a las dimensiones de la misma.

<sup>6</sup> Los diversos autores define este arco como toral, pero quizás sería más correcto llamarlo diafragmático o diafragma ya que la cúpula no se soporta sobre cuatro arcos torales sino sobre unas trompas que apoyan en tres muros y en este arco.

la cúpula estaba formada por racimos de mocárabes completamente dorados. Se trataba de una yuxtaposición de un armazón de par y nudillo y una cúpula de estalactitas. Una solución de gran belleza que se puede ver en una cúpula similar que se ha conservado hasta nuestros días, en la Iglesia de San Nicolás de Madrigal de las Altas Torres.



Fig. 1 Cúpula de la Iglesia de San Nicolás en Madrigal de las Altas Torres donde se puede ver una solución de cúpula similar a la que cubría la capilla del Alcázar

La nave principal de la capilla estaba situada al sur del presbiterio y era un espacio rectangular cubierto con un techo de lacería y tirantes con senos colgantes dorados, decorados con rosetas de pintadas de colores, especialmente blancas y carmín. Dichas decoraciones serían sustituidos posteriormente por los escudos imperiales.

Los lienzos interiores de toda la capilla estaban cubiertos con una decoración a base de yesería, similar a las distintas salas de representación del palacio, cosa propia de la arquitectura mudéjar, que solía dar un tratamiento unitario a las salas sin distinción de los usos religiosos o civiles.<sup>7</sup>

Durante el reinado de los Reyes Católicos no existe suficiente documentación sobre el Alcázar que nos permita definir mejor la Capilla, por lo que nos debemos remitir al reinado de Carlos V que fue cuando ya se hicieron unas primeras modificaciones en la misma y sobre las que poseemos información documentada.

### **6.1.2 Las reformas de Carlos V,**

Para acometer el estudio de la Capilla durante el reinado de Carlos V, disponemos de la primera fuente gráfica importante para la definición del espacio de la Capilla. Este es el Plano de la planta principal del Alcázar que se encuentra en el Ministerio de Asuntos Exteriores; documento que como ya se ha indicado, se realizaría entre 1536 y 1550.

En el año 1537 Carlos V, ordena a Alonso de Covarrubias y Luis de Vega que se encarguen de la obras de transformación de sus reales Alcázares de Madrid, junto con los de Toledo y Sevilla. En Madrid habían empezado las obras en el año 1536 regularizando el patio del Rey. Posteriormente hacia 1540<sup>8</sup> se realizan las trazas y se comienzan las obras de un nuevo patio al este del anterior, que se denominará patio de la Reina. Dicho patio será simétrico con el original teniendo al conjunto de capilla y escalera principal como eje de simetría y por tanto nexo de unión entre los dos patios.

---

<sup>7</sup> [BARBEITO 2000, 282]

<sup>8</sup> Según [GERARD 1983,276]

La capilla, se encuentra flanqueada por ambos lados por los corredores de los patios y cerrada su cabecera por la escalera. La sacristía se sitúa debajo de la capilla accediendo por unas escalerillas tras el altar y por un acceso situado en la meseta intermedia de la escalera imperial.

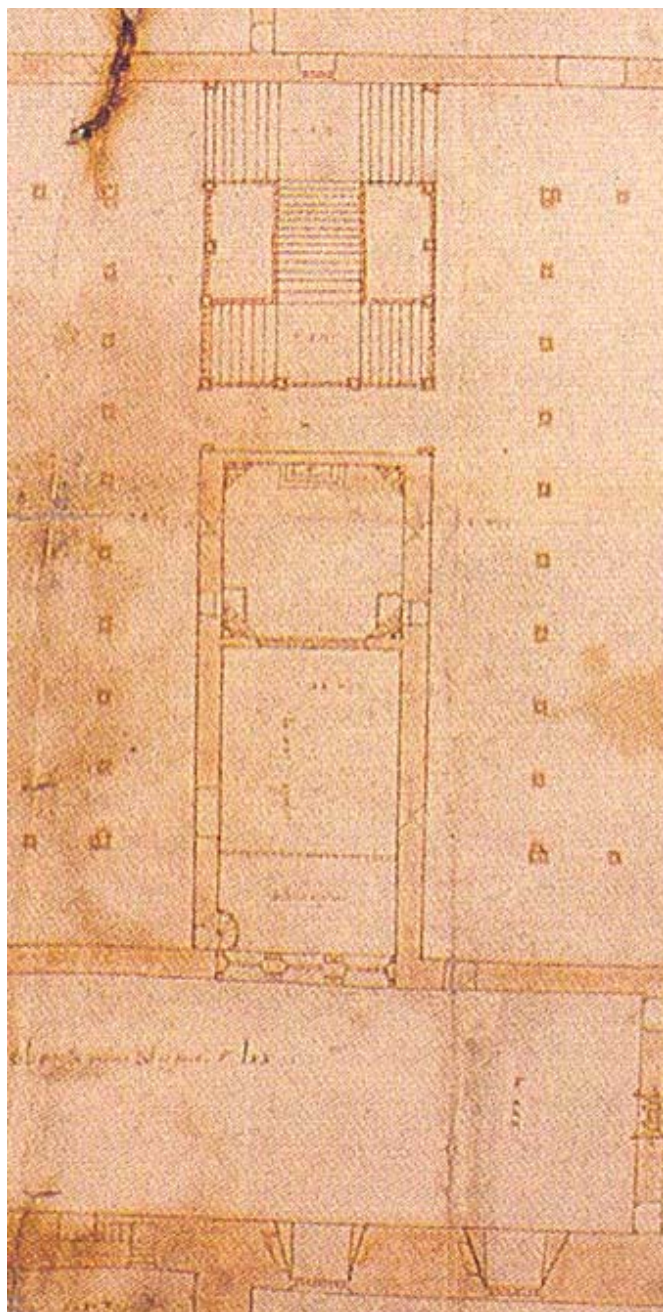


Fig. 2 Detalle del plano del Alcázar de Madrid. 1536. BMAE. Madrid

Esta disposición de la capilla como eje de toda la edificación se puede considerar una disposición como característica específica del renacimiento español y que fue repetida posteriormente en algunos hospitales y conventos<sup>9</sup>.

Coincidente con las obras de ampliación del Alcázar se acometen también obras de mantenimiento de la Capilla ya existente. Dichas obras, que se confían a Cristóbal de Toledo, afectaron a diversos oficios; en cuanto a albañilería se realizaron obras de reparación de puertas y ventanas, se arregló el cañón de la chimenea, se restauraron los techos, y se procedió a reparar la yesería de la estancia, para ello se descostró el yeso viejo, para posteriormente jaharrar y enlucir las paredes. Seguramente influidos por el nuevo estilo artístico del momento se añadieron motivos a lo *romano*. Como remate de los lienzos inferiores se introduce a lo largo de toda la capilla un nuevo alizar<sup>10</sup> al estilo mozárabe que imperaba en el Alcázar. En el mismo se representaban las armas imperiales y se establecía que dicha decoración debía ser “a lo romano”, imbuidos del nuevo estilo renacentista. Todos los azulejos que se utilizaban en la decoración del Alcázar provienen de las fábricas de Talavera en Toledo.<sup>11</sup>

En lo que se refiere a reformas estructurales, Covarrubias propone la realización de un nuevo arco toral más alto que el anterior, que permita una mejor relación entre las tribunas y el presbiterio, tal como se relata en un texto de la época

“para que la capilla adonde está el altar tenga mexor gracia”

---

<sup>9</sup> Ver el ‘Proyecto I’ para el Hospital Tavera de Toledo realizado por Covarrubias, conservado en el Archivo del mismo Hospital.

<sup>10</sup> Alicer o alizar es un zócalo de azulejos; Dicc. RAE: Cinta o friso de azulejos de diferentes labores en la parte inferior de las paredes de los aposentos.

<sup>11</sup> Ver capítulo dedicado a los elementos constructivos y a MARTINEZ CAVIRÓ, [1971, 287] *Azulejos talaveranos del Siglo XVI*. AEA XLIV donde atribuye los azulejos del Alcázar a Juan Flores, traídos todos ellos de Toledo.

El arco se realiza de perfil ochavado, y descansando sobre pies derechos. Se especifica que los pies derechos deben ser a la *romana* y que el arco debe ser con una decoración similar a la del arco de la capilla de los Reyes Nuevos de la Catedral de Toledo.<sup>12</sup>

Al sur, a los pies de la nave, también se realizaron importante reformas. La Capilla, que se había quedado pequeña para determinados actos ceremoniales, y dada la imposibilidad de ampliación al encontrarse encajonada entre los corredores y la escalera, se abre hacia el único lugar de expansión existente que sería la nueva Sala de la Emperatriz. Para ello se derriba el paramento del fondo de la capilla, bajo las tribunas, y se coloca una reja en su lugar. Con esta reforma se consigue un mayor capacidad para las ceremonias que requirieran la presencia de numerosos cortesanos en las mismas y no cabían en la capilla<sup>13</sup> permitiendo la participación en las ceremonias desde la Sala de la Emperatriz.

Posteriormente en el Palacio del Pardo para ampliar la capilla, se utilizaría una solución similar, aprovechando el corredor para prolongar el pequeño oratorio; como se puede comprobar en el plano dibujado por Juan Gómez de Mora para el cardenal Barberini en 1626.

---

<sup>12</sup> Obra de 1530 realizada por Alonso de Covarrubias. Ver [AAVV 1927] *El famoso arquitecto Alonso de Covarrubias* Revista mensual órgano oficial de la sociedad central de arquitectos.

<sup>13</sup> Según [GERARD 1984, 72] Esta disposición ya existía en el Castillo de Gante y en el palacio de Coudenberg, en el que Carlos V había realizado un antiguo proyecto ordenando la construcción de la capilla de San Juan y san Felipe en la prolongación directa de la sala de Felipe el Bueno. Igualmente en el Pardo en 1652 el corredor prolonga la pequeña capilla.

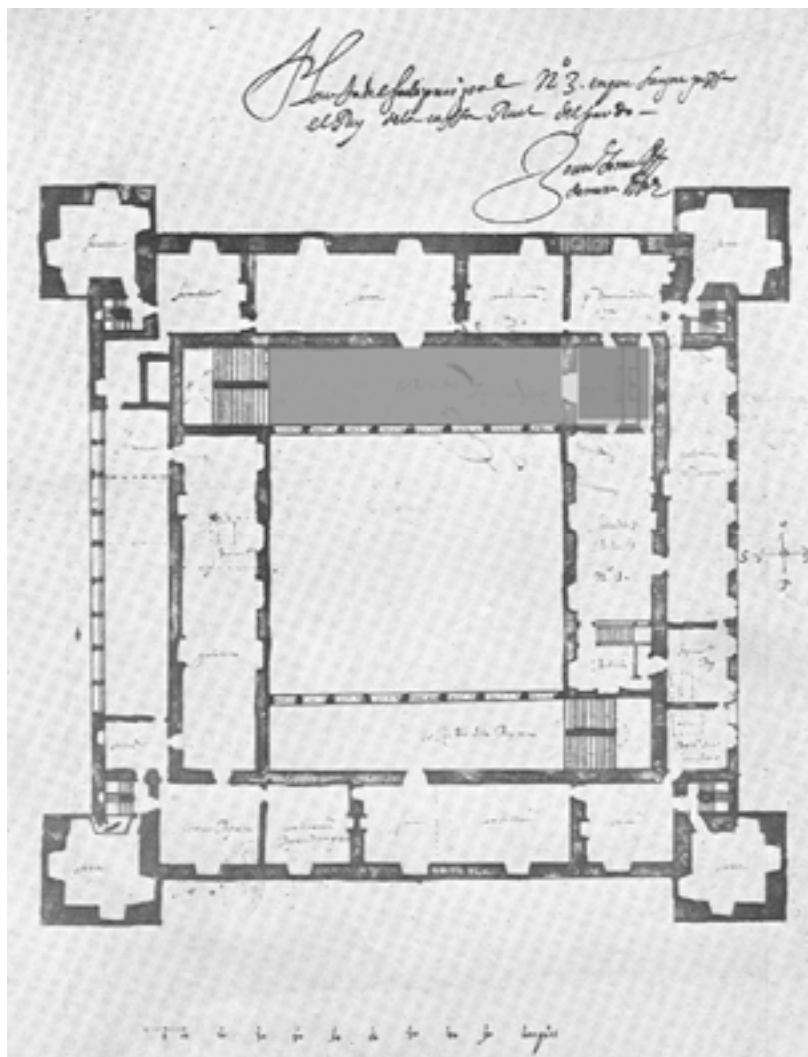


Fig. 3 Planta principal del Palacio del Pardo Dibujada por Juan Gómez de Mora en 1626.BV Vaticano. (Indicación del autor del espacio de la capilla)

Volviendo a la Capilla del Alcázar para rematar el espacio recién abierto del fondo de la capilla, que había sido cerrado por rejas, Juan Bautista de Toledo instala dos tribunas de piedra encima de los tres arcos de piedra que quedan como paso a la sala de la Emperatriz. Dichas tribunas están protegidas por balaustres, y se destinan a diferentes personalidades: la principal, al emperador y la familia real, para que se pueda acudir a la capilla

“sin que se confundan las jerarquías de la familia de Palacio”,



y la tribuna situada encima de ella, para ubicar el órgano y a los músicos; para acceder a ambas se realiza una escalera de caracol que parte de la panda superior del patio del Rey, como se puede apreciar en el plano de Covarrubias.

Por último en lo referente a las pinturas y dorados se repararon y repintaron todas las techumbres, la cubierta de la capilla se podían considerar excepcional en cuanto a su decoración y porte, y muy de acuerdo con el gusto de Carlos V.

La restauración de la techumbre se encargó al pintor García Ampuero. La cúpula de la capilla de racimos mocárabes, era originalmente dorada con los chaflanes de los senos colgantes en blanco mientras que el resto de la estructura que cubría la nave principal estaba decorado con gran cantidad de colorido.

En cuanto a la reparación de las mismas, lo primero que se contrató fue el dorado y la pintura.<sup>14</sup> Se emplearon una importante diversidad de colores (bermellón, azul, blanco, brasil<sup>15</sup> y sobre todo oro) lo que enriquecía la percepción del espacio. La decoración del coro es semejante a la de la sala, se rehacen las tablillas, al gusto de la época, se colocaron las armas imperiales sobre el arrocabe y los tirantes, pintado los senos hondos en colores azules o bermellón, utilizando el carmín para realzarlos y dorando el nuevo florón central, que había esculpido Luís Fernández.

A Diego de Urbina se le encomienda la pintura de los arcos de entrada, al Sur, y las rejas ornadas de escudos.

---

<sup>14</sup> Las condiciones fueron dadas por Luís de Vega y Covarrubias. Ver el apartado sobre los elementos de construcción de esta tesis.

<sup>15</sup> Brasil RAE, Color encarnado que servía para afeitte de las mujeres

Además de realizar estas obras de reforma de la Capilla se aprovecha para dar una busacar una mejor ubicación para las reliquias, para lo cual se realiza un nicho en la pared donde alojarlas, situándolas en la parte izquierda del presbiterio.<sup>16</sup>

### **6.1.3 La Capilla durante el reinado de Felipe II**

El uso que se fue imponiendo de la etiqueta de Borgoña, creó dificultades y protestas entre los miembros de la corte, por lo que Felipe II decide acometer algunos cambios, adecuándose a la realidad castellana. En primer lugar se quita la reja situada a los pies de la capilla, para facilitar el acceso de la Reina a la capilla y *para que tenga asiento*, y en su lugar se hacen tribunas nuevas para la familia real y sus acompañantes. Se cierra el sotacoro con una estructura ligera de madera acristalada, para que la Reina pudiera participar con recogimiento de los oficios religiosos. Encima de ellas quedan las tres antiguas: la primera, para el órgano los músicos y los cantores, la siguiente utilizada por la familia real y la tercera para las damas acompañantes de la reina.

La entrada solemne a la Capilla hasta este momento quedaba únicamente circunscrita a la puerta lateral sudeste que se abría al patio del Rey y a nivel del cancel de madera y vidrio que cierran las tribunas. Al abrir por los pies de la nave y comunicar la misma con la Sala de la Emperatriz permite utilizar ésta como vestíbulo y adaptarse al ceremonial de borgoña, e incluso aumenta la capacidad de la misma permitiendo el seguimiento de las ceremonias por más cantidad de personas, ya que la etiqueta era muy precisa en cuanto a las disposición de cada uno de los personajes en la capilla. La sala de la emperatriz por tanto sirve como vestíbulo a la capilla, permite la presencia de

---

<sup>16</sup> La etiqueta se adecuó en 1546 al “uso de borgoña” utilizando el rito romano. Ver capítulo en la tesis sobre el tema.

cortesanos en las ceremonias y da majestuosidad a la entrada de las procesiones por el fondo de la capilla.

Cuando el rey *sale a capilla*, dentro de la etiqueta de Borgoña, era todo un ceremonial cruzando con el séquito preceptivo todos sus apartamentos hasta la sala, recorriendo las galerías superiores del patio para entrar en la Sala grande de la Emperatriz y de ahí a la capilla. Durante las procesiones se utiliza igualmente la puerta de la sala que se abre al patio de la Reina..

En 1560 se restauran las tribunas anteriores y se construye la tribuna superior. Pudiendo el Rey pasar por las galerías de la sala de la Emperatriz para ir al oratorio instalado en las tribunas.

En 1570 se realizan unas obras de restauración en diversas dependencias limpiándose los muros y techos de la capilla. La princesa Juana que dirige esta campaña de mantenimiento pretende ampliar las tribunas superiores de la capilla, ya que eran demasiado estrechas para todas las damas que acudían a las mismas, pero el maestro de obras Juan de Herrera no lo consideró oportuno, por que temía que ocultaran la visión de la techumbre.

Con ocasión del viaje del Rey a Portugal, entre octubre de 1581 y enero de 1582, se aprovechó su ausencia para realizar unas reformas generalizadas del Alcázar y entre ellas, se procedió a restaurar la Capilla, se abrieron dos nuevas ventanas y se repasaron las pinturas y los dorados de las tribunas.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> AGP , SA leg 5283 Libranzas del 16 de octubre de 1581 y 27 de enero y de Febrero de 1582 [BARBEITO 2001, 63]

A continuación de estas restauraciones, se organizó una campaña de conservaciones periódicas y se decidió que debía realizarse de una forma regular en todo el edificio del Alcázar,<sup>18</sup> siendo la Capilla uno de los elementos que requeriría una especial atención. En 1593 Cristóbal Flores restauró los suelos y zócalos, y sus techos se conservan y repintan varias veces<sup>19</sup> según lo fuera necesitando.

En la tribuna de los músicos en 1563{1652} se instaló, junto al coro, un órgano realejo fabricado por Gilles Brebos en Flandes. Dicho órgano posteriormente es sustituido por otro más grande realizado por el mismo artesano en Amberes para el Escorial, pero que en 1584 se trasladó a la capilla del Alcázar, para sustituir al realejo.

Presidiendo el Altar, Felipe II manda colocar una copia de la *Adoración del Cordero místico*<sup>20</sup> de Jan Van Eyck, realizada por Michel Coxcie en 1557{1559}<sup>21</sup> El Rey había conocido este políptico durante su estancia en Saint-Gabón de Gante por lo que decidió encargar una copia para la capilla de palacio. Al mismo tiempo encargó a Coxcie una copia del descendimiento de Van der Weyden para la capilla de El Pardo.

La colocación de este retablo en el altar mayor de la Capilla de palacio, se realiza en 1590, cuando Felipe II manda realizar una reforma del altar, para adecuarse al nuevo estilo dimanante del Concilio de Trento. El *retablo del cordero místico*<sup>22</sup> se instala como

---

<sup>18</sup> Juan de Herrera establece un equipo de un carpintero, un albañil y un embaldosador, que se encargan de vigilar el estado del edificio y realizar las reparaciones necesarias. Ver Archivo del instituto Valencia de Don Juan, envío 98/128. Instrucciones de Juan de Herrera a J. De Valencia del 18 de Agosto de 1579.

<sup>19</sup> AGP Cuentas, leg 248 fol.130. C y S.R leg 247/2 fol 193.

<sup>20</sup> Ver capítulo de la tesis sobre las pinturas de la Capilla.

<sup>21</sup> Ver Jacobo OLLERO 1976 *Miguel Coxcie y su obra en España* AEA t LXXXVII pp 165-198. Donde nos indica que el retablo no llegó hasta 1563.

<sup>22</sup> [GERARD 1883,278] La descripción del retablo por parte de Pantoja de la Cruz. Habla de que no se pintaron el revés de las puertas (anunciación y donantes); para él, los cuatro grupos alrededor del Cordero y los otros cuatro sobre las puertas representan las ocho bienaventuranzas. No queda definido si la copia realizada por Coxcie se limitó al Políptico entero o exclusivamente la cuadro central.

sustituto de la Sagrada Forma, ya que todavía según el ritual romano la capilla no podía acoger, ya que no se trataba de una parroquia.<sup>23</sup>



Fig. 4 Jan VAN EYCK 1425-29 Adoración del Cordero Místico de. Óleo sobre tabla  
137 x 243 Catedral de San Bayón

Con ocasión de una visita del Rey a Portugal entre octubre de 1581 y enero de 1582 se continuaron las obras y se abrieron dos nuevas ventanas en la capilla y se renovaron las pinturas y parte del dorado de las tribunas.

Como complemento a las pinturas, en las celebraciones significadas se embellecía la capilla con diversos tapices elegidos según el rito litúrgico<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Ver en el capítulo de liturgia y etiqueta de esta tesis la traslación de la sagrada forma en 1639.

<sup>24</sup> Ver capítulo sobre los elementos constructivos y decorativos de la Capilla

#### **6.1.4 La Capilla durante los reinados de Felipe III y Felipe IV**

El reinado de Felipe III no trajo importantes cambios en la Capilla. Como se ha descrito en la relación de obras realizadas en el Alcázar durante el periodo de Felipe III se acometieron diversas reformas que transformaron el edificio, especialmente la intervención más importante que transformó la imagen del edificio, fue la realización de la fachada principal hacia la plaza y otras obras realizadas en el Cuarto de la Reina, así como varias obras de mantenimiento. Pero no parece que en la Capilla se realizaran más reformas que las mínimas obras de mantenimiento.

Los planos que realizó Juan Gómez de Mora para el cardenal Barberini en 1626, nos permite conocer el estado de la capilla en los primeros años del siglo XVI y las transformaciones que había sufrido respecto al plano anterior que databa de 1536, casi cien años después. En el plano de Juan Gómez de Mora lo primero que observamos que la distribución general de la Capilla no había sufrido variaciones significativas.

La cubierta seguía siendo una estructura única continua a dos aguas, que alojaba tanto la cúpula del altar como la cubrición de la nave tal y como se puede comprobar en el plano de Teixeira de 1665.

La cúpula seguía siendo decorada por mocárabes y la nave era una estructura vista de par y nudillo. Se perciben los nuevos pies derechos que soportaban el arco toral más alto y que producían junto a los huecos de las puertas dos nuevos ensanchamientos ante el altar, que se utilizaban para ocultar el dosel para el Rey en el lado del evangelio.



Fig. 5 Vista del Alcázar en el Teixeira 1665

Bajo el arco toral que separa el presbiterio de la nave se pueden percibir unas escotaduras en cada pilastrón. Podrían ser confesionarios, aunque ya promulgado el Concilio de Trento lo podrían ser, resultan demasiado estrechas para ello, tampoco parecen púlpitos por la dificultad del acceso y la poca proyección hacia el resto de la nave. Iñiguez Laínez<sup>25</sup> sugiere que se trata de dos pequeñas capillas que pretendían repetir una composición a tres naves, similar a la que propuso hacer Felipe II en la primera iglesia de El Escorial. A mi modo de entender, más que imitar una imagen de tres naves, las escotaduras representarían unos nichos que serían pequeños altares o capillas que albergaran alguna imagen o reliquia

<sup>25</sup> [IÑIGUEZ 1952, 66]

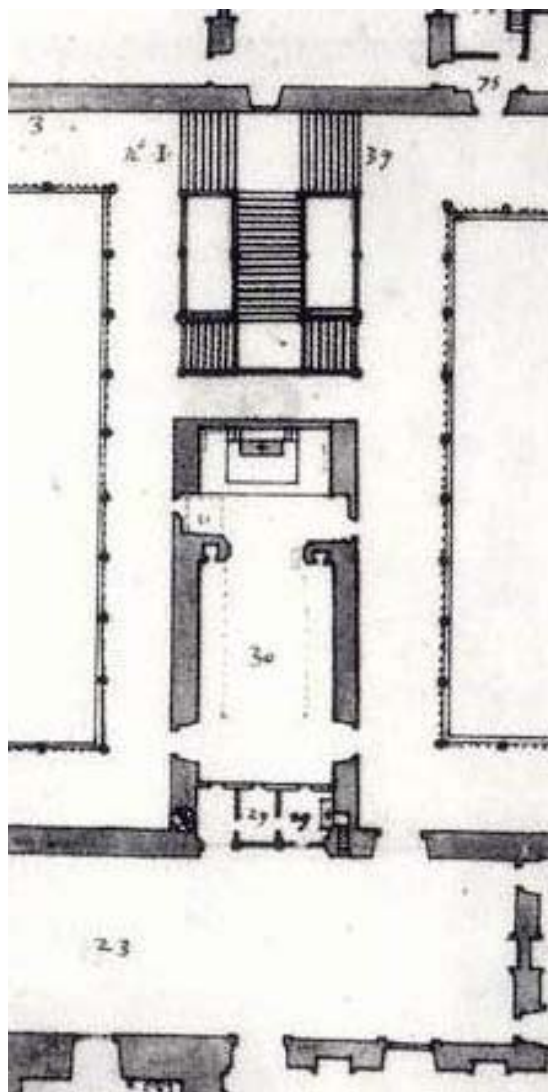


Fig. 6 Capilla en la Planta Principal del Alcázar. Según Plano de Juan Gómez de Mora 1626. BV Vaticano

A los pies de la nave principal, se mantienen las cuatro ordenes de tribunas ya existentes, con la siguiente distribución: La tribuna baja, a nivel del suelo, era la utilizada por la Reina, y también por el Rey en las ocasiones en que no *salía a capilla* con toda la etiqueta cortesana, para ello existía un pequeño altar para el Monarca (en dicho altar debió estar la tabla de Cristo con la Cruz de Tiziano<sup>26</sup>); encima de esta

<sup>26</sup> Ver el sobre Las Pinturas y las obras de Arte de la Capilla donde hay una referencia a esta obra de Tiziano.



tribuna regia se situaba la tribuna de los músicos que era donde se alojaba el órgano. Por último y encima de la tribuna de los músicos se situaban dos tribunas más realizadas en sucesivas ampliaciones donde se acomodaban las damas de la corte para asistir a los oficios. A todas las tribunas altas se accedía por una pequeña escalerilla de caracol desde la galería alta del patio a poniente.

Existen diversas referencias escritas que describen las tribunas en diferentes momentos:

En 1626 Juan Gómez de Mora describe la tribuna baja como <sup>27</sup>:

Tribuna para oír misa el Rey y estando él en la capilla la oyen de aquí la Reyna y sus alteças”

François de Tours, un visitante de la corte de principios del XVII, también hacía una descripción de las tribunas de la siguiente manera<sup>28</sup>

Al final de la capilla había una separación adornada con paneles de cristal: allí estaba la Reina y todas las damas de Palacio. Solamente se veía a la Reina, que se encontraba de rodillas frente a una ventana que estaba abierta.

En 1640 Manuel Rivero, maestro de ceremonias de la Capilla Real describió las tribunas de la siguiente manera <sup>29</sup>

Nel fin y remate de capilla están cuatro tribunas enfrente del Altar, la primera es de sus Magestades y está nel andar del plano de la capilla, arriba está el choro de los cantores nel qual ay algunos bancos para títulos y otros Cavalleros que no tienen asiento en capilla para estar en sentados y cubiertos. Luego arriba está la

---

<sup>27</sup> [IÑIGUEZ 1952]

<sup>28</sup> François de Tours “*Voyage par Espagne, et Portugal*” Ms del siglo XVII, 124 fols. Citado por L. Barrau Diego en *Revue Hispanique*, LIII, 123 (1921) Ver en [CHECA 1994]

<sup>29</sup> Manuel Rivero Capellan mayor y maestro de ceremonias escribió el manuscrito *Breve disposición de la Real Capilla de Madrid y de las ceremonias que en ella se exerçen por el discurso del anno* AGP, Real Capilla, caja 72-5 manuscrito titulado “Ceremonial de la Real Capilla...” citado por [ALVVAREZ OSORIO 2001,346-347] ver más en capitulo de documentación.

tribuna de las damas y duennas de honor, la última tribuna es de las criadas. [Nota al margen: «Las rehas del choro y de las dos tribunas arriba son doradas con sus frisos».]

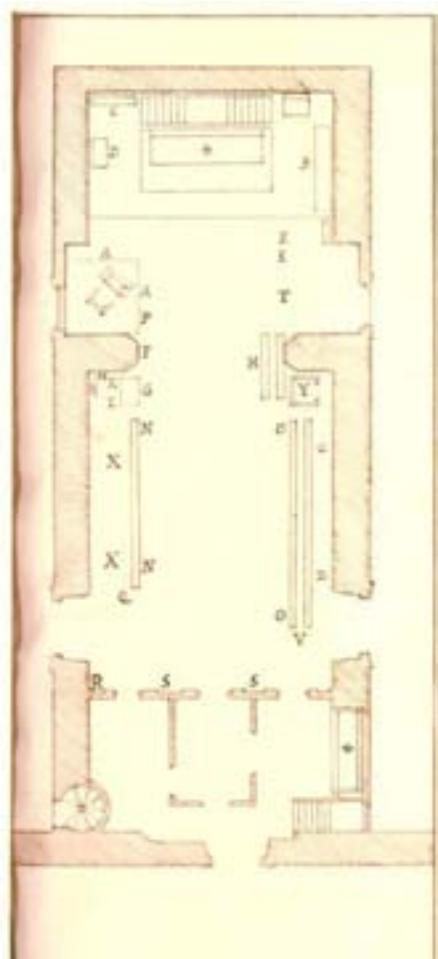


Fig. 7 ETIQUETAS GENERALES Capilla del Alcázar. 1651. sig 4102 AGP Patrimonio Nacional. Madrid.

También Cosme de Medici, años después en el relato de viaje de 1668-1669 hace la descripción de ese frente de la siguiente manera.

...En el lado frente al altar (puesto que la entrada es de flanco), hay arriba una ventana desde donde oye misa la reina, y sobre el coro de los músicos hay otros dos corrillos, uno sobre otro para comodidad de las damas de la corte. En el paso de las cámaras a la capilla hay otro altar con una bellisima tabla de Tiziano, que

representa un cristo con la cruz a cuestas, donde algunas veces oye misa la reina más retiradamente. ...<sup>30</sup>

Los accesos a la capilla se hacen directamente desde las galerías de los patios, excepto el paso de la sacristía al presbiterio que es a través de unas estrechas escaleras tras el altar que comunican el piso de la capilla con la sacristía y relicario situada bajo ella.

Para la decoración de la capilla se utilizaron cuadros, colgaduras y tapices destacando entre ellos los de los Hechos de los Apóstoles tejidos sobre cartones de Rafael, de los cuales en el capítulo sobre los elementos decorativos de la capilla se hace una mayor explicación.

En este periodo durante el reinado de Felipe IV (el 10 de marzo de 1639), se traslada el Santísimo Sacramento a la Capilla del Alcázar<sup>31</sup>. Y Posteriormente, entre agosto de 1640 y la Semana Santa de 1641 se realiza un relicario bajo la capilla junto a la sacristía.<sup>32</sup>

En noviembre de 1661, se realiza una importante transformación en la imagen de la Capilla, se retira el políptico de Coxcie, dedicado a la Sagrada Eucaristía, y se sustituye por el cuadro de *La caída en el camino del Calvario* también conocida como *el Pasma de Sicilia* obra de Rafael Sandio de Urbino, traída desde Palermo<sup>33</sup>. Una vez que, desde 1636 se custodiaba la Sagrada forma en la sacristía de la capilla, el cuadro de Coxcie que representaba la Eucaristía no era precisa, y dado el interés particular que demostró Felipe IV por el cuadro de Rafael, se retira el retablo y se coloca en el altar el cuadro de

---

<sup>30</sup> Ver capítulo sobre Otros lugares para la Real Capilla

<sup>31</sup> [GERARD 1983,280]

<sup>32</sup> Ver capítulo sobre Otros lugares para la Real Capilla.

<sup>33</sup> En el capítulo correspondiente a las obras de Arte de la capilla se hace un revisión del periplo este cuadro y de sus circunstancias.

Rafael el 21 de noviembre de 1621. Para enmarcarlo se realiza una cornisa de gran riqueza, adornada con festones, frutas, ángeles, rematada por el escudo y la cornisa real sostenidas por águilas, realizada por José Rates<sup>34</sup> y se acompañó de pinturas flamencas e italianas.

Durante el reinado de Felipe IV pocas reformas más se realizan en la Capilla, excepto pequeñas reparaciones de solado y reposición de vidrieras. También existe una referencia escrita de la construcción en 1648, de un tabernáculo de madera pintada y dorada que se utilizará como monumento de Semana Santa, montándose y retirándose cada año <sup>35</sup>

### **6.1.5 Las transformaciones de Carlos II**

En 1668 Cosme de Medici hizo una visita a la corte y su secretario Lorenzo Magallotti<sup>36</sup> recogió muchas de las impresiones del noble florentino en unas cartas, definiendo la capilla de la siguiente manera:

...la capilla es de lo más vulgar, exceptuando la tabla del altar, donde hay un Cristo que lleva la cruz al Calvario, obra de las más celebres de Rafael, cuyo transporte de Sicilia a España fue ocasión de extraños movimientos en aquel reino, aquel día se celebraba en la capilla la fiesta de la Virgen del Patrocinio, instituida por Felipe IV para toda España, y por esta causa había delante de la indicada tabla una imagen de relieve completamente cubierta con joyas de la reina, entre las cuales se veía el famoso diamante con la perla unida a él y llamada por antonomasia la Peregrina. Detrás del altar mayor se baja por una escalerilla

---

<sup>34</sup> AGS, contaduría Mayor de Cuentas, 3ª época, leg 1810, s.f Precio de la obra 5000 reales. Citado por [GERARD 1983,280]

<sup>35</sup> [BARBEITO 2001, 284]

<sup>36</sup> Para ver más información ver capítulo de documentación.

angostísima de dos ramales a la sacristía, de la cual se pasa a una capillita, donde se conservan las reliquias.

La descripción de Cosme de Medici refleja la contradicción entre lo adusto de las estancias del Alcázar frente al lujo y riqueza de las colecciones artísticas. Ni la capilla ni el Alcázar suponían espectaculares espacios, por lo que se puede suponer que la representación de la Monarquía no estaba sustentada tanto en sus arquitecturas, sino en la etiqueta y en sus colecciones de cuadros, joyas, y demás bienes muebles<sup>37</sup>.

En cualquier caso hay que reconocer que la falta de recursos motivada por la crisis económica durante el reinado de Felipe IV, llevaron al edificio a un cierto abandono, por lo que durante la regencia de Mariana de Austria y posteriormente el reinado de Carlos II va a ser necesario acometer numerosas reparaciones encaminadas al mantenimiento del edificio.

Así en cuanto, a la Capilla en 1679 el rey encarga realizar un frontal y unas gradas, así como adornos de plata para el altar mayor<sup>38</sup>

A fin de evitar la indecencia que causa el que para las funciones que se ofrecen se trayga prestado de otra parte

En 1680 se acometieron importantes obras de reforma en la capilla, el 14 de agosto de ese año escribía el condestable al rey {de Castilla}, superintendente de las obras reales<sup>39</sup>

“açerca del evidente riesgo de caerse el retablo”

---

<sup>37</sup> Ver la cantidad de elementos descritos en los inventarios reales.

<sup>38</sup> [BARBEITO 2001,285]

<sup>39</sup> AGP Sección Administrativa leg. 712 14 de agosto de 1680 Gerónimo de Enguía al condestable. El 26 de agosto da el rey orden que se libren cien ducados para su reparo de la partida de gastos secretos.

y posteriormente el secretario del monarca (Gerónimo de Enguía) es el que transmite al condestable que <sup>40</sup>

“el choro alto de la capilla, en que esta el hórano della, amenaza ruina y así me manda diga a y se acuda a su reparo”.

Un informe de 1683 que refiere las obras más urgentes del Alcázar sigue incidiendo sobre la reforma en el coro<sup>41</sup>, indicando que:

En que está recalando la armadura que cae sobre el órgano y se necesita trastexarla y hechar algunos respaldares.

Entre 1681 se realiza un pasadizo, en la sala de Comedias, para permitir el paso del Rey desde su aposento a las tribunas de la capilla, donde a diario asistía a los oficios religiosos. Este pasadizo se realizó con unos bastidores de madera, y tuvo un carácter provisional, por lo que no figura en el plano que hizo Teodoro Ardemans en 1705, aunque si en el que posteriormente el maestro mayor realizó en 1709. Esta pieza figura como la pieza del cancel facilitando el acceso del Rey a la Capilla sin necesidad de exponerse a las miradas de la corte.

La reforma más importante realizada en la Capilla durante el reinado de Carlos II, será la demolición el viejo artesonado del cuerpo de la cabecera, uno de los últimos vestigios del Alcázar Trastámara. La estructura decorada por mocárabes fue sustituido por una esbelta cúpula encamonada.

---

<sup>40</sup> Ibidem, 12 de septiembre de 1680

<sup>41</sup> Ibidem caja 9.409 leg 711 – 712 caja

Sobre esta obra no existe una documentación cronológica y rigurosa sino diversas noticias que nos van ilustrando sobre la misma, por ejemplo en septiembre de 1699, el veedor José Mendieta pide a la junta que se le exonere de la intervención en la obra

...que en la Real capilla de Palacio se está executando, la de dar mayor ensanche y levantar una media naranxa

por correr sus gastos por cuenta del Patriarca de las Indias<sup>42</sup> y haber este ajustado

su ejecución y dirección [con] el maestro Mayor Joseph del Olmo<sup>43</sup>

queriendo desentenderse de la misma por no ajustarse a su dominio. En otro escrito el mismo veedor reconoce haber extraviado los papeles en que llevaba la cuenta y la razón de los gastos .

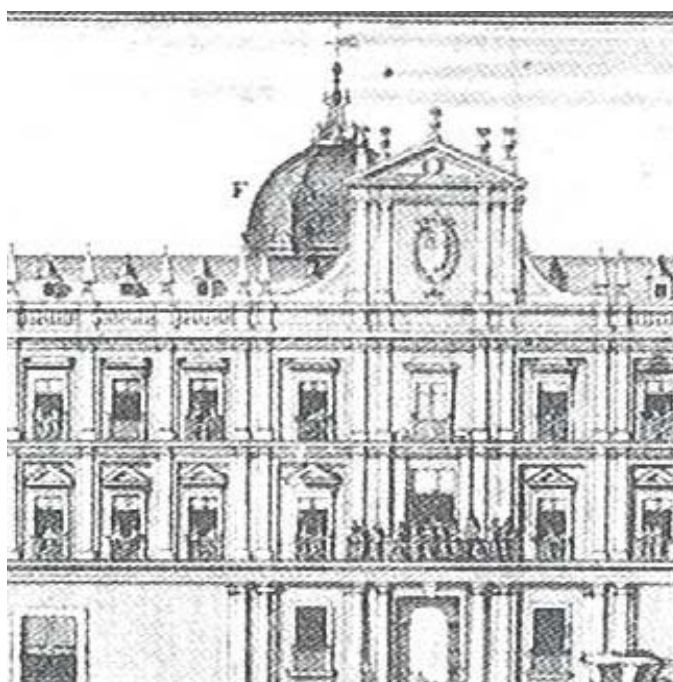


Fig. 8 Detalle de la cúpula en *La fachada y la Plaza del Alcázar*. F.Pallota 1704 Museo Municipal.

---

<sup>42</sup> El Patriarca de las Indias, representante del Papa y responsable de la evangelización de las Indias. Su sede era Madrid y al vivir en la Corte era la máxima jerarquía religiosa en el Alcázar.

<sup>43</sup>

Esta cúpula de mayor dimensión que el antiguo artesonado necesitó del corredor situado tras el altar entre la escalera y la capilla, para descargar los empujes de la misma. Dejando la escalera sin deambulatorio, lo que obligaba para pasar del corredor de un patio al otro a bajar a la primera meseta para luego subir a la opuesta.

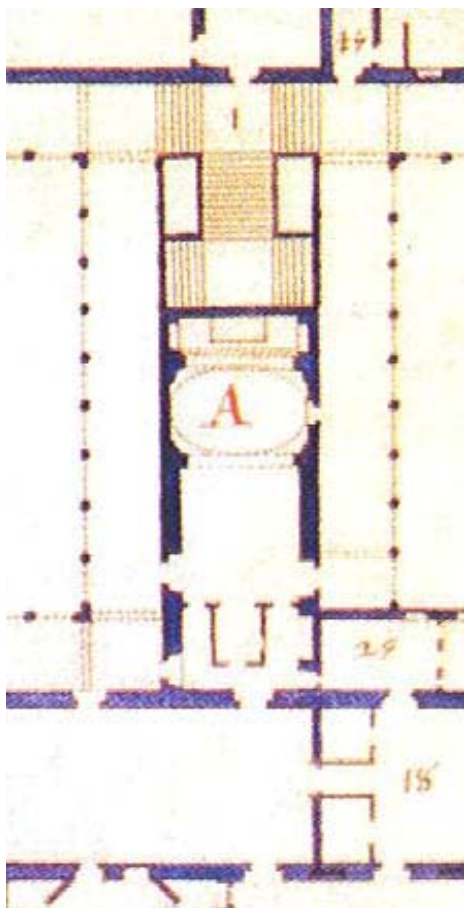


Fig. 9 Detalle de la Capilla en el Plano de Teodoro Ardemans 1705 BNP París

La cúpula descansaría sobre arcos torales, los dos laterales embebidos en las paredes, apoyados en pilastras con molduras doradas. En las paredes, de la nave entre el presbiterio y el cancel, se harían bajo la cornisa cuatro marcos de talla, dos en cada pared, orlados con ocho tarjetas, para enmarcar unos lienzos expresamente encargados a Luca Giordano {Lucas Jordán} al igual que la cúpula donde pintó la historia de



Salomón, y en las pechinas se representarían unas figuras alegóricas sobre la Ley Divina. Palomino narra en relación a la obra de la cúpula<sup>44</sup>:

Con la fábrica de su celebre templo (lo qual espresó con singular gracia y primor) trabajando allí operarios, maniobras con gran propiedad, y la fábrica como, que está a medio hacer.

Luca Giordano fue traído por Carlos II en 1692, dada su fama obtenida como pintor al fresco, para que decorara con esa técnica los interiores de diversas bóvedas de edificios de la corte de Madrid, El Escorial y Toledo.<sup>45</sup>

La ampliación motivada por la instalación de la cúpula se aprovechó para colocar un nuevo retablo de Pórfido en el altar mayor, retirando el cuadro de Rafael que había presidido la capilla los últimos años. Al retablo de Pórfido<sup>46</sup> se le reservó el espacio central de la capilla, que se estaba transformando con una decoración a la italiana, Luca Giordano además de la cúpula realiza algunos oleos para la parte baja de la cornisa. Realizando dos de ellos antes de retornar a Italia y terminando el resto después de su regreso en 1703 junto a su discípulo Solimena.

---

<sup>44</sup> [PALOMINO 1947]

<sup>45</sup> En 1697 estaba realizando los frescos del Salón de Baile {Casón} del Palacio del Buen Retiro. Y durante los diez años que estuvo en la corte de Madrid realizó los frescos de la sacristía de la catedral de Toledo y otras intervenciones en El Escorial..

<sup>46</sup> Maria Jesús Muñoz González [MUÑOZ 2005] hace una descripción exhaustiva sobre los avatares de dicho altar desde que se diseñó para el Convento de las Dominicas de Loeches por encargo del Marqués de Carpio y se empezó a construir en Nápoles con Pórfido y bronce. A la muerte del marqués cuando todavía no se había acabado el Altar, se organiza el inventario de los bienes y la testamentaría para cubrir las deudas del Marqués, después de diversas vicisitudes el Altar junto con otros ornamentos se adjudican al rey, para la Capilla del Alcázar de Madrid.



Fig. 10 Altar Mayor de San Antonio dei Portoghesi, *Cristoforo Schor*, Roma Realización coetánea con el altar del Alcázar y muestra de cómo pudo ser por las disposición de las columnas, el altar elevado, el uso del bronce y del porfido y la decoración de la parte superior.

### 6.1.6 Felipe V y la Capilla

En medio de las obras de modificación de la Capilla se produjo el fallecimiento del monarca y por tanto el cambio de dinastía, sucediendo los borbones de Felipe V a los Austrias de su tío abuelo Carlos II, no obstante se continuaron las obras de reforma de la Capilla y de instalación del altar. Estos primeros años de reinado, Felipe V los pasó en

Italia, siendo su esposa María Luisa de Saboya, la que como regente se quedó en Madrid al cuidado del Alcázar y de sus obras.<sup>47</sup>

El 7 de enero de 1701 se da cuenta de la llegada del altar de porfido<sup>48</sup> y tras diversos diferencias entre los maestros napolitanos y los españoles, por cuestiones de hacienda; el altar queda instalado a finales de 1701. Las obras para la instalación del altar y otras de adorno quedan especificadas en el documento de obligaciones otorgado al Maestro de obras Joseph del Olmo encargado del mismo<sup>49</sup>.

En la Villa de Madrid a doze dias del mes de octubre del año mil y setecientos y uno ante mi el escribano y testigos Don Joseph del Olmo, de la Furriera de su Majestad, Maestro de las Obras reales vezino desa villa de Madrid. (...)

Con que haga la obligación de concluir toda la fabrica y obra de la Real Capilla explicada en el pliego que dio a Su Majestad y con las calidades y condiciones que a capitulado. Y poniéndolo en execución el dh Don Joseph del Olmo otroque se obliga a hazer y concluir en toda forma y perfección en la Real Capilla de Palacio y alcazar de SM desta Corte la obra siguiente:

Que a de sacar y hazer fundamentos de fabrica de ladrillo y hieso para sentar el retablo de porfido y sus gradas. Y a de hazer una escalera que suba desde la sacristía a la Capilla y a de sentar suelo de madera en la sacristía en la parte que está maltratado y así mismo hacer cielo raso y artesonado en la dh Sacristía y solar el pavimento della y blanquearla y hazer las divisiones para la escalera y a de acavar las dos hornazinas de la capilla haciendo los adornos que les faltan y dorar los dhs adornos y acabar de bajar los dorados de todas las fajas y muros y rectos de las pilastras de los arcos torales y hazer cuatro marcos de talla con ocho tarjetas en cada uno que sobresalgan en los quatro angulos yntermedios para los

---

<sup>47</sup> Escribía en julio de 1702 a Mme Royale “*Os diré que la ciudad y también mi palacio me han parecido mucho más bellos de lo que imaginaba*” “*hermosear un poco mi palacio, es decir aquello que pueda hacerse sin grandes gastos*.” [BARBEITO 1994,201]

<sup>48</sup> *De Phelipe Papis Maestro sobre estante Gaetano Saco Fran.co Buchini Aniel Bulluermini oficiales que han traído a su cargo el retablo remitido de Nápoles para la real capilla* [MUÑOZ 2005, 59]

<sup>49</sup> Obligación dada por Joseph del Olmo para concluir las obras, el 12 de octubre de 1701 APM, prot 3975 fol. 488 Citado en [TOVAR 1983, 643 ]

quatro lienzos que se an de sentar en la capilla desde el arco toral asta el cancel dos en cada lado.

Y se an de dorar dhs marcos y sus adornos de oro limpio y asentarlos en quatro lienzos de Jordan en la quatro boquillas de los arcos torales y sobre ellos quatro perfiles dorados que se an de hazer y sentar en todas sus lineas.

Y así mismo tres puertas para las tres ventanas entradas que tiene la Real Capilla moldadas a dos azes que se an de imitar a caoba o palo santo y dorar todos los perfiles dellos por dentro y fuera, y hazer y sentar todos los herrajes.

Y un cancel moldado ymitando caoba o palo santo que corresponda a las puertas dorandole todos sus perfiles sentandose cristales en todos sus claros y dorando todas las divisiones de los cristales y varillas.

Y los cristales an de ser de los que SM tiene en Palacio en poder del Aposentador y en este canzel se an de hazer las dos puertas de las dos salidas por las dos tribunas de los dos lados de las medias, cada una con sus errajes y debajo de ellas se an de dejar dos medias puertas con sus errajes la una para que salga la Reina Nuestra Señora a las procesiones y la otra para la entrada de los capellanes que dizen misa en los oratorios.

Y en la tribuna de SMs en el medio della se a de dejar un claro con sus cristales que se pueda correr quando SMs gustaren.

Y todo este canzel y ventanas bajas y alta a de quedar con la perfección de dorado y imitado que arriba se expresa.

Y en caso que no se siente el solado de embutidos de mármoles que estaba dispuesto para esta real Capilla se a de hazer un balcón de hierro para la tribuna de los músicos y se a de dorar y sentar como el que esta sentado en la tribuna de las damas y dh tribuna se ha de solar de baldosa y sentar la madera que en este suelo faltare, y en lo que se alargue la dh tribuna.

Y se a de hazer la obra que se ofreciere en las divisiones y suelo de las tribunas de SMs y de las Damas. Que todas la costa que tubiere toda la obra explicada asta su conclusión lo a de anticipar y suplir el dh Don Joseph del Olmo de su propio caudal pagando los materiales y a los artífices,...

Como se comprueba en este escrito en este momento también se aprovechó para rehacer las puertas y ventanas, así como la carpintería del cancel, toda la carpintería de madera imitando caoba y palo santo y con los filos dorados. El antiguo solado de ladrillo toledano se pretendía decorar embutiéndole mármoles, no quedando recogido en ningún documento la finalización de este proyecto.

A partir de la instalación del altar, la capilla siguió estando en obras, y consta que en mayo de 1702 hubo que desalojar la misma y pasar a un salón los atributos de la capilla para poder continuar con los arreglos. El Patriarca de la Indias, capellán de la Capilla Real será el encargado de aportar el dinero para continuar los arreglos e instalación de nuevos adornos, además de nuevas cortinas para las ventanas y para el dosel del Rey. En esta fecha se tomó la decisión de solar y chapar de jaspes la capilla pero esta costosa reforma no se pudo realizar completándose el solado de ladrillo.<sup>50</sup>

Una vez que esta fase de reformas finalizó y se volvió a utilizar la capilla, surgió una nueva preocupación por las pinturas que había hecho Giordano dado el deterioro que les producía el humo y el incienso de las celebraciones,<sup>51</sup>

Y el perjuicio que recibe la pintura de la real capilla por estar sin resguardo las ventanas, han resuelto se pongan cortinas y también que las vidrieras se abran y se cierren como estaban en lo antiguo

Al respecto, el Mayordomo Mayor, el Marqués de Villafranca, escribió

...son necesarios 4080 reales para la obra de las ventanas, según ordena el señor cardenal a que me ha parecido se añada el poner redes en las ventanas para impedir la entrada de pájaros y golondrinas.

---

<sup>50</sup> El maestro marmolista Juan Sánchez Barba, reclama en julio de 1702 que se le pague lo que se dejó a deber porque parece que había empezado con el chapado de Jaspe cuando se decidió no continuar.

<sup>51</sup> Disposiciones del Cardenal 18 de mayo de 1702. [MUÑOZ 2005]

También se dispondrán las cortinas en las ventanas y se reclamaran garruchas para manejarlas. Advirtiéndose en unas cartas que estos elementos se le habían pedido que los instalase Don José del Olmo, éste no lo había hecho.<sup>52</sup> El 5 de febrero de 1703 el Mayordomo Mayor, marqués de Villafranca, comunicó a este respecto;

Habiéndome informado Teodoro Ardemans, maestro mayor de las obras reales que la Real Capilla de Palacio había hecho algun sentimiento dí orden luego al veedor de las obras para que junto con los maestros Phelipe Sánchez y Sebastián de Pineda, y los dos aparejadores de las obras reales viesen y reconociesen la capilla.

Se hizo una inspección de la Capilla, igual que en 1701 cuando se iba a colocar el altar, y como entonces se emitió un informe en el que se describían los daños sufridos por la capilla, por lo que se volvió a recomendar el traslado de la Capilla al Salón para acometer las reformas.<sup>53</sup>

Una vez terminada la instalación del altar y de las siguientes reformas decorativas, fue la cúpula la que empezó a crear problemas estructurales, ya que aparecieron grietas en los muros y a resentirse la misma cúpula lo que obligó a retomar las obras de conservación.

La cúpula era una estructura de gran altura, apoyada sobre los antiguos muros ideados para soportar el viejo artesonado mudéjar. Al cambiar una estructura de madera ideada con empujes verticales, por una nueva de mayor altura, realizada con yeso y que ejercía empujes laterales a los muros que lo soportan, provocó daños estructurales a los que

---

<sup>52</sup> Estos arreglos de la capilla realizados por José del Olmo, no se liquidaron en su momento y aún en 1715, quince años después se les debían todavía a sus herederos , una cantidad que ascendía a 61.452 maravedís.

<sup>53</sup> AGP Real capilla 1134. Se reproduce el documento en el anexo correspondiente.

hubo que acometer reparaciones. Ya señala Bottineau<sup>54</sup> que hubo que situar un andamio en el muro norte para reparar las grietas que provocaba la cúpula, y que el andamio utilizado para proceder a la reparación de la misma, estuvo instalado durante ocho años (entre los años 1704 y 1712). En cualquier caso la cúpula se mantuvo en pie hasta el incendio de la nochebuena de 1734, realizando exclusivamente aquellas reparaciones de mantenimiento que se consideraron precisas.

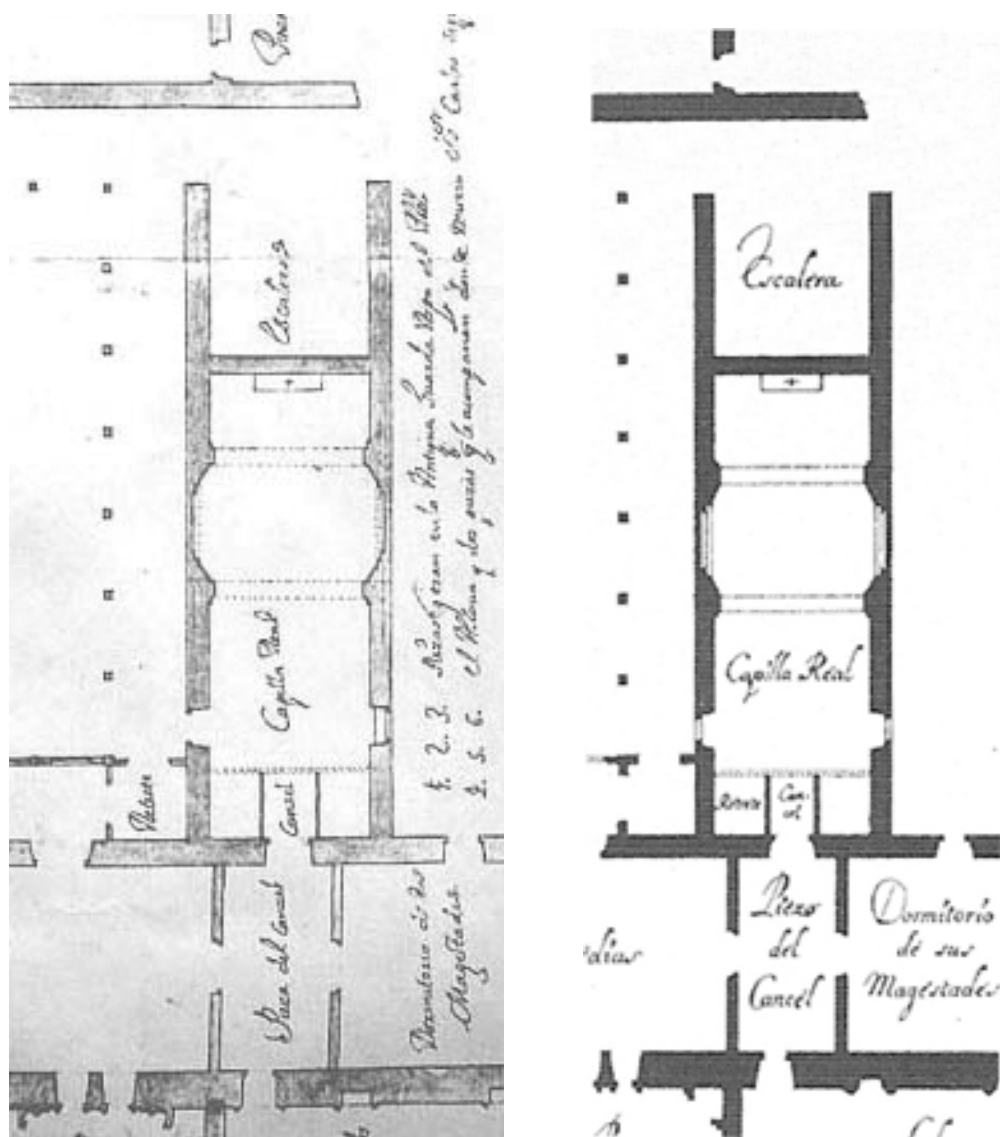


Fig. 11 Detalle de la capilla en el plano del AGP (1709) y del plano de Justi (1888)

<sup>54</sup> [BOTTINEAU 1956b,42]

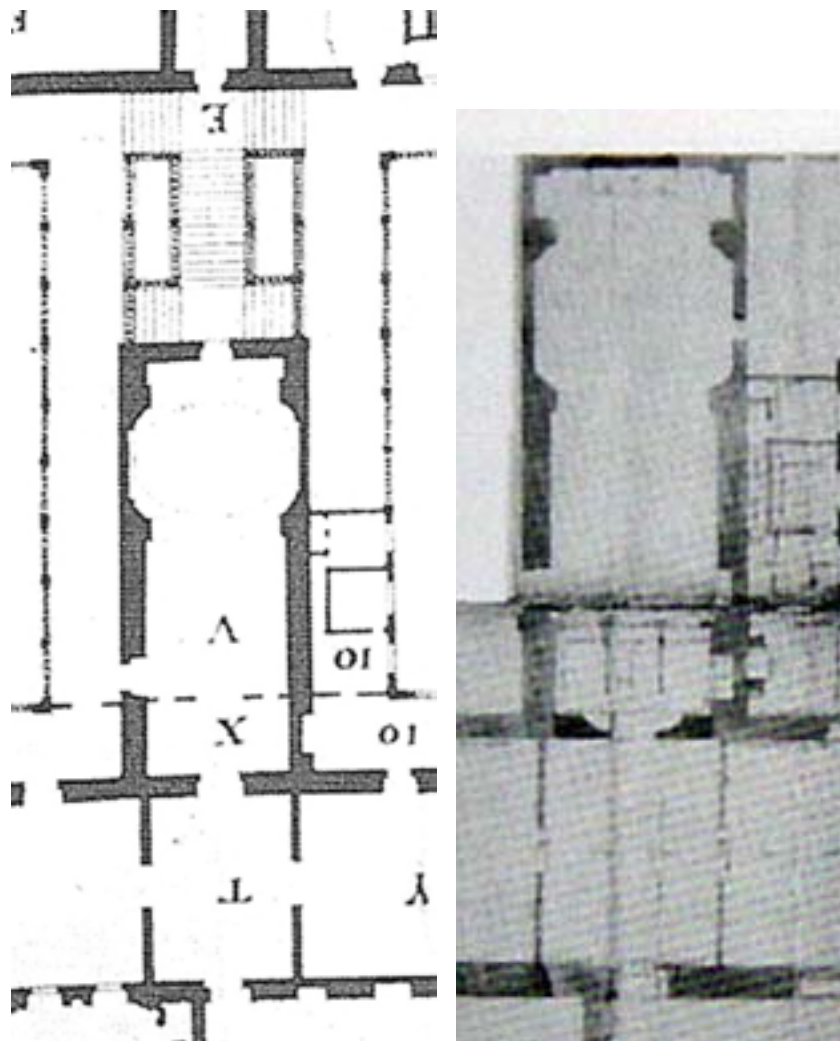


Fig. 12 Capilla en el Plano de Verger 1711 y del plano del Parquet (1712) Ambos en BNP. París

Para la reparación de la cúpula semiesférica se destinaron 3000 ducados, concluyéndose las obras y estando dispuestas para el bautizo del infante Don Luís el 8 de diciembre de 1707 que se describe:

Es el altar, y retablo enteramente de porfido con basas, capiteles, cornisas, frontes, figuras y demas adornos de bronce dorado de molidos, rematado con una preciosa cruz de oro Lapis-lazuli, a Qn orla un trono de rayos. nubes y serafines dorados demolidos, obra del zelebre arquitecto el cavallero Vermino. Esta colocada en su zentro una Imagen de nuestra señora con su hijo sacratissimo en los brazos,



pintura origin.l de Pablo Verones, a Q.n orig.lm guarneze un marco de bronze dorado y de molidos, sobrepuesto de Agathas, de varios y crecidos tamaños, y a esta ciñen dorados y entretexidos festones de bronze. ...<sup>55</sup>

## **6.2 Elementos constructivos y decorativos de la Capilla del Alcázar**

Para realizar un estudio exhaustivo de la Capilla y por tanto valorar la respuesta acústica de la misma se ha considerado necesario analizar los distintos oficios que intervenían en la construcción y por tanto los materiales utilizados en la fábrica del Alcázar y en particular en el espacio de la Capilla. Teniendo una consideración particular para los acabados y su respuesta acústica.

Para este estudio, en el que no se han encontrado muchas referencias precisas sobre la capilla, hay que tener en cuenta que en la arquitectura mudéjar era frecuente el que toda las salas de un palacio o alcázar estuvieran tratadas con materiales y acabados similares, no distinguiéndose sus diferentes usos en el tratamiento decorativo que se le daba; por lo tanto en aquellos oficios en los que no se ha podido localizar documentación específica que se refiera a la capilla, se ha optado por analizar soluciones similares adoptadas en otras estancias de la residencia real.

### **6.2.1 Estructura y albañilería**

La estructura de la Capilla (armadura según el término utilizado en la época), al igual que el resto del Alcázar, era una combinación de traviesas de madera, con fábrica de

---

<sup>55</sup> Ver texto completo en el Anexo sobre documentos.

piedra y ladrillo. Este tipo de construcción era frecuente en la época, lo que provocaba la ruina de numerosas edificaciones por los incendios, cuando era posible y la economía lo permitía la fábrica se hacía con piedra cubriendo los vanos con bóvedas. La mayor parte de El Escorial y el futuro palacio Real se construyó así, mejorando su comportamiento ante los incendios. Los paramentos se terminaban enyesándolos y se remataban en su parte inferior con un zócalo de azulejo.

La nave de la capilla estaba cubierta por una armadura de par y nudillo, que consistía en una estructura de madera con forma de una artesa invertida, realizada con traviesas inclinadas de acuerdo con la pendiente de la cubierta, y apoyadas en la cumbrera o vértice superior, entestando con las correspondientes del otro faldón. Estas vigas iban colocadas a pequeña distancia (más o menos un pie, que equivale a dos veces su propio grueso) y se denominan pares o alfardas, para evitar la flecha y pandeo de las mismas y para dar estabilidad a la estructura se reforzaban por elementos horizontales de igual sección que los pares denominados nudillos, que solían situarse normalmente a la distancia de un tercio de su longitud desde la cumbrera. Los pares entestaban superiormente con los de la otra vertiente, bien directamente o bien con la interposición de una tabla que se denomina hilera. En la parte inferior apoyaban en otra pieza de madera corrida llamada estribo y que era la encargada de repartir el peso y el empuje horizontal a los muros. Cuando la luz era importante, los nudillos no son suficientes para soportar las tracciones entonces se colocaban horizontalmente uniendo los estribos de ambos lados, los tirantes, que se solían colocar apareadas y que eran de un tamaño superior a los pares y nudillos

Este sistema estructural de cubierta permitía que la carga se reparta por igual sobre todo el muro, sin concentrar pesos en puntos específicos y por tanto no exigía contrafuertes

específicos, adecuándose de esta forma a las fábricas de escasa resistencia, como las de ladrillo y tapial, que caracterizan a la arquitectura hispanomusulmana y más en particular a la mudéjar. Con el fin de permitir el asiento del tejado por la parte superior y poder presentar decoración hacia el interior, los espacios entre los pares y entre los nudillos se cubrían con tablas, que formaban los faldones inclinados y el almizate o harneruelo horizontal. Estos elementos delimitaban el espacio definido por la armadura que se percibía como unitario al estar sólo interrumpido de manera ocasional por los tirantes. Éstos, a su vez, también se enlazaban cerrando el espacio entre las dos vigas, dando la impresión de elementos más potentes de lo que en realidad son. El enriquecimiento decorativo llevaba a dividir las calles o espacios entre pares, enlazando éstos con piezas de unión o peinazos, que determinaban formas de hexágonos alargados o de estrellas. Las aristas de estas piezas se biselaban a la vez que recibían cortes con formas especiales, dando lugar a lo que se conoce como labor de menado. Las zonas de las paredes que quedaban entre los tirantes y los canes se cubrían con tablas decoradas, que enmascaraban los estribos formando el alicer.

Un ejemplo construido que se conserva en la actualidad característico de esta solución sería la techumbre de la catedral de Teruel que tiene 32 m de longitud y 7,76 m de anchura, así como 3,50 m de anchura en el almizate y 2,85 m de longitud en los faldones, unas dimensiones en cuanto anchura similar a la estudiada aunque con mayor longitud.



Fig. 13 Techumbre de la catedral de Teruel . Estructura de Par y nudillo siglo XVI

Las pendientes de los faldones suelen estar trazadas con el cartabón de cinco lo que significa un ángulo de  $36^\circ$ , mientras que en esta armadura de Teruel tiene alrededor de  $30^\circ$ , lo que parece indicar que se utilizó el cartabón de seis menos corriente. No tenemos datos para determinar que pendiente tendrían las cubiertas del Alcázar lo que para la hipótesis de trabajo se adoptaran las de  $36^\circ$ .

Esta cubierta de la Capilla fue reparada durante el reinado de Carlos V, en las reformas generales que se hicieron en 1540, dirigiendo las mismas por Luís de Vega y Alonso de Covarrubias, que dictaron las oportunas condiciones<sup>56</sup>

Como se a de hazer la Pyntura y oro de la obra de la capilla del alcaçar de la villa de Madrid, ansí de armadura de dentro como la de fuera.

Estableciendo en ellas el criterio para proceder a la restauración de todo el maderaminento de las armaduras de lazo, tanto denominadas de dentro, como de fuera

Primeramente, que todo el maderamiento de las armaduras, en lo que toca a lazo, an de ser pyntadas conforme como de antes está pyntado de viejo, y de las mismas colores y perfiles, que no tenga ni más ni menos como de antes estava, con que colores sean finas en cada cosa, y a contento de los maestros de su majestad.

Asimismo que todas las chillas de armadura de fuera an de ser de su patron del romano de buena ordenança, y de las colores que mejor parezca, au [n] que agan dos partes por muestra, para que de aquello se escoxa lo mejor en la misma obra; y en la armadura de dentro en los synos colgantes, de oro con sus rosetas y los chaflanes blancos o de otra color, lo mejor que la convenga; y las rosetas que an de[e] ir sobre los synos de oro an de ser de blanco o de carmín, como mejor le convenga, y, a los synos ondos, refrescar y dar de color como está; y en los ondos de la armadura de afuera, les an de dorar unas rosetas que les daran talladas de bulto, y el canpo que quedare será de azul o de bermellón con su trasflorio de carmin o brasil, lo que mejor les pareciere, y ansimismo, entre este trasflorio de carmín se a de dar en todas las partes que uviere bermellón.

Y el arroçave del armadura de dentro, quitar todo lo que estuviere saltado, y dorallo de nuevo, y lo otro repazallo de colores y resanallo de oro, y en lo que yziere de nuevo a de ser de oro bruñido, y los rincones de lazo se pynten de sus colores y dorado conforme como estan a lo viejo.

---

<sup>56</sup> AHPM Gabriel Fernández, Prot. 71, Fol. 397 r y v “Condiciones de cómo azer la pintura.”

Yten, el arroçave con sus tirantes y canes y molduras an de ser como está capitulado para en lo de la sala grande, con sus armas que darán labradas de talla.

Con estas condiciones acordaron con el pintor García Ampuero la ejecución de las obras según la

Escritura de fianza otorgada por el pintor Alonso de Salamanca mancomunadamente con el entallador Francisco Hernández a Favor de García de Ampuero” Madrid 19 de octubre de 1540 (AHP, Madrid Gabriel Fernández, Prot 71, fol 399

En el mismo momento de realizar las reformas de la cubierta de la Capilla se contrataron otras obras de albañilería, para remozar la Capilla. Que fueron la reparación del arco, sobreelevándolo con ladrillo y yeso y la reparación de las tribunas “donde a de oyr misa el emperador”.

Estas obras se recogieron en las<sup>57</sup>

Conclusiones para la albañilería de la capilla del Alcázar de Madrid” Madrid noviembre de 1540

Definiendo también como los paramentos se tenía que

descostrar todo el enlucido de yeso y tierra” para después “a plomo y cordel, xaharrar de su yeso y tierra, y después enluçir de yeso de cedaço”; se guarnecieron puertas y ventanas; se asentaron vidrieras ; en las pieza de adentro y en la de fuera” se colocó un aliçer del *Romano* de buena ordenança; y se rozaron las paredes para que se pueda chapar.

Todas estas obras las realizó el oficial de yesería Cristóbal de Toledo con las condiciones que establecieron los maestros mayores según la

Escritura de obligación otorgada por el oficial de yesería Cristóbal de Toledo para ejecutar la albañilería de la capilla del Alcázar de Madrid” Madrid 7de noviembre de 1540 <sup>58</sup>

Las cornisas y los remates de las puertas se decoraban con frisos esculpidos de madera y de yeso y los remates de las puertas realizadas de piedra, blanca de Tamajón, tal como se puede comprobar en los dibujos realizados por Cotte para la decoración interior de las dependencias en 1712.

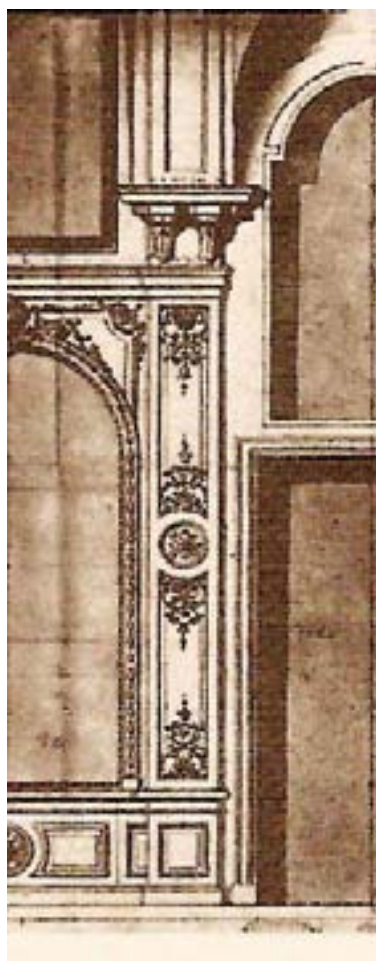


Fig. 14 ROBERT DE COTTE 1712 Detalle de decoración interior para los salones del Alcázar. BNP París.

---

<sup>58</sup> (AHP, Madrid Gabriel Fernández, Prot 71, fol 410v)

En la Capilla se siguieron haciendo reformas, tal como se ha ido indicando en el capítulo correspondiente, pero no se modificó sustancialmente el tipo de construcción ni de decoración, hasta que se sustituyó la cubierta de mocarabes del presbiterio por la cúpula encamonada, en tiempos de Carlos II, realizada con un armazón de cañas y listones, enlucida al yeso y pintado al fresco por Luca Giordano.

### 6.2.2 La azulejería<sup>59</sup>

Las habitaciones principales del Alcázar estaban decoradas por un alizar o zócalo de azulejos que solía llegar hasta media altura, dejando la parte superior para los paños que permitieran alojar las pinturas y los tapices, Covarrubias mantuvo en el Alcázar la decoración heredada de los árabes en cuanto a tratamiento cerámico se refiere. Felipe II fue más innovador en este campo optando por la manera flamenca en detrimento de la italiana que había instalado una fábrica en Sevilla. En 1652<sup>60</sup> Felipe II contrata a Juan Flores artesano flamenco, aunque vecino de Plasencia, que se instala en Talavera por orden real. Realizará los patrones para el embaldosado y los zócalos siguiendo las directrices de los maestros mayores, utilizando los colores que se le imponen. Los azulejos se realizarán cuadrados en un tamaño aproximado de 14 cm de lado. Flores tendrá que supervisar in situ la colocación de los azulejos en el montaje para que se respete los dibujos diseñados.

---

<sup>59</sup> Para los azulejos del Alcázar ver [GERARD 1984,101]

<sup>60</sup> Ver Martínez Caviro, (1971), pp 283-297 *Azulejos talaveranos del Siglo XVI*. AEA XLIV donde atribuye los azulejos del Alcázar a Juan Flores



Desde 1563 hasta su muerte el 1 de noviembre de 1567, trabajó sobre todo en el aposento del Rey. Su trabajo se centró principalmente en los zócalos ya que para los solados no se utilizó este material. Seguramente los azulejos se limitarían a elementos decorativos geométricos, teniendo menos presencia como narrador de situaciones tal como tenían los frescos y los tapices.

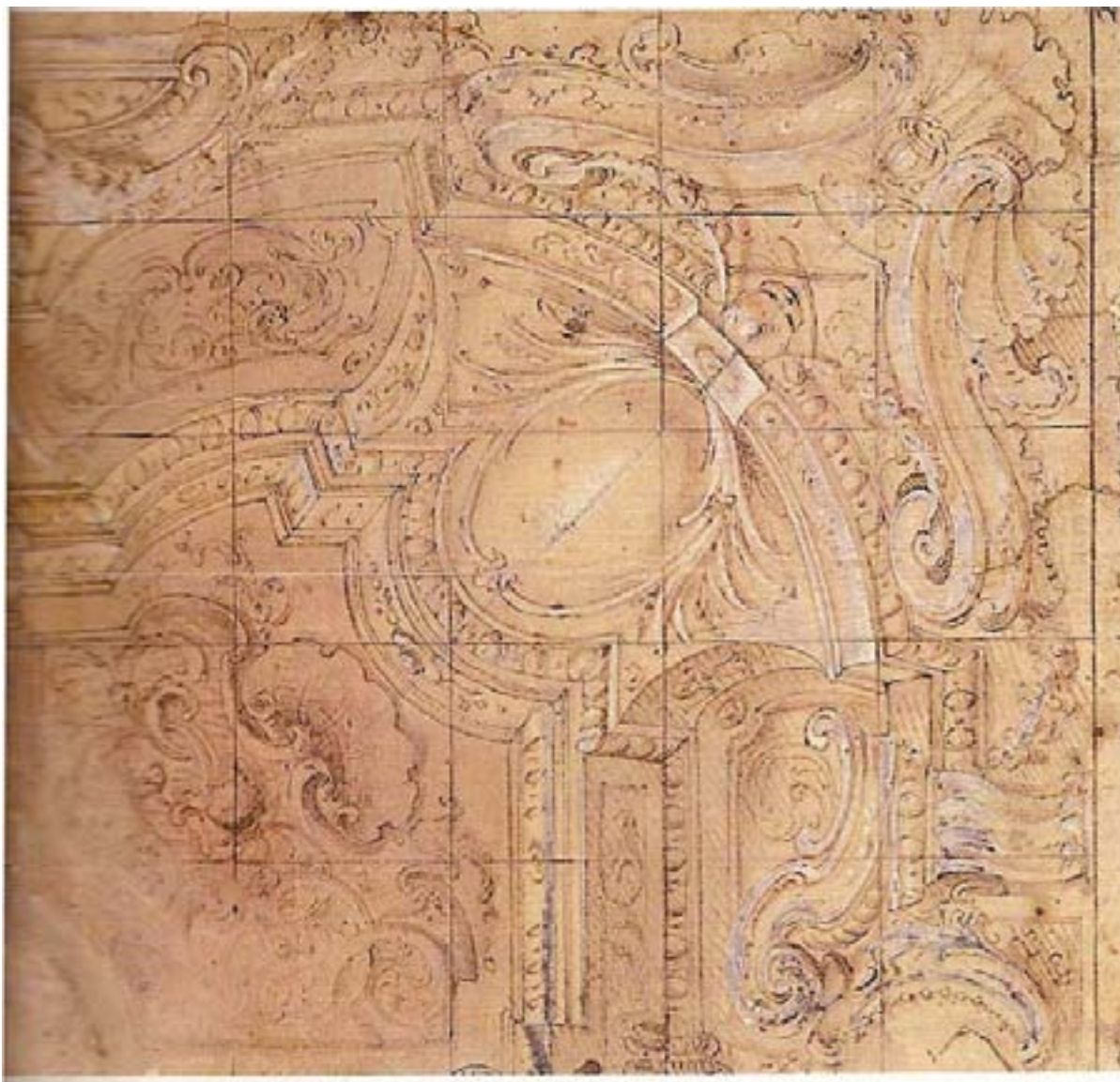


Fig. 15 Proyecto decorativo atribuido a Colonna y Mitelli 1650 Madrid BN.

A la muerte de Flores, fue sustituido por un nuevo maestro que seguramente se tratara de Juan Fernández Escorial que se dedicó a decorar la torre Dorada II y el apartamento de San Jerónimo en 1569. Parece que la calidad de este maestro era mayor que la de Flores según algunos testimonios, encargándose a realzar con blancos y verdes los trabajos reseñados con la decoración al fresco.<sup>61</sup>

### **6.2.3 Solados**

En todo el Alcázar el solado solía ser de ladrillo toledano, instalado normalmente en espiga o con formas geométricas, era frecuente que se introdujeran algunas piezas de azulejo para remarcar los dibujos. Para mejorar su funcionamiento térmico en verano se regaba y en invierno por el contrario se cubría de esteras

A principios del XVII se empezaron a utilizar también mármoles embutidos en el solado tal como demuestra la relación del contrato de un enlosado.

### **6.2.4 La Ebanistería<sup>62</sup>**

Queda poca información al respecto de los maestros ebanistas y de su trabajo, se sabe que las influencias en cuanto a este oficio provenían de los artistas nórdicos, llegando entalladores flamencos que se incorporaron a la Corte en Aranjuez en 1561. Gilles de Bullion será uno de los primeros nombres que trabajaría en España, entre los años 1569 y 1579 será sustituido por el francés Martín Beuger; que a partir de su muerte el rey hace venir desde Francia a su hermano Antonio Beuger que trabaja también en la sillería del Escorial. Martín Navarro les sucede en 1580. En Valladolid trabaja Francisco de

---

<sup>61</sup> En esta época el precio de los azulejos de figuras e historias se fija en 17 maravedíes y el de lazos y hojarascas en 12

<sup>62</sup> Ibidem 102

Salamanca cuya tarea principal era la fabricación de ventanas y puertas de nogal y de pino. Y realizando los marcos de algunos cuadros.

También se realizan los anaqueles y bancos de las distintas dependencias destacando Antonio Pimentel que en 1570 entra como “arquitecto, escultor y ayuda de Gaspar Vega” haciendo en 1626 el mobiliario del cubo Sur de la galería donde Felipe IV guardaba algunos tesoros.<sup>63</sup> En 1564 el alemán Bartolomé Beyshaubt, entallador de Aubsburgo relaiza para la corte dieciséis bancos , dos escritorios y una mesa llevasndose nuevos pedidos.

En este momento también se aprovechó para rehacer las puertas y ventanas, así como la carpintería del cancel, toda la carpintería de madera imitando caoba y palo santo y con los filos dorados.

### **6.2.5 Vidrieras**

Durante la época de Covarrubias se habían utilizado las vidrieras coloreadas, Felipe II prefiere las transparentes que permiten ver los paisajes y son más luminosas. Para ello elige los vidrieros flamencos Maitre Pelegrin , Riesen y posteriormente Hurlique que se encargan de instalar las vidrieras que se realizan en Burgos Lyons y Normandía.<sup>64</sup>

La vidriería se realiza muy influenciada por los artistas de Toledo. Los maestros que suministraran los vidrios de color y algunos blancos serán Nicolás de Olanda y Nicolás

---

<sup>63</sup> Se pago por este trabajo 400 ducados, una cantidad alta para la época lo que hace pensar que era un trabajo complejo por el tamaño o calidad.

<sup>64</sup> Ibidem 102

de Vergara,<sup>65</sup> que también trabaja en el Pardo. Ambos pertenecen a un grupo flamenco instalados en España.

### **6.2.6 Rejas**

Todas las ventanas del Alcázar están protegidos por Rejas, y no hay documentación al respecto, pero muy probablemente en la Capilla entre la nave y el presbiterio pudo existir una reja monumental. Si que hubo instalada una reja a los pies de la capilla cuando estuvo abierta hacia la gran sala para que participaran desde ella los nobles. Sería una reja monumental como las que se instalaban en las catedrales para separar los espacios sagrados, coros y presbiterios, del resto de la nave. Similar al boceto que se representa a continuación seguramente de la catedral de Sevilla.

La rejería en España tuvo un auge en el siglo XVI destacando el uso del balaustre y el uso del repujado y de la decoración geométrica con volúmenes casi escultóricos. Entre los artistas del Renacimiento debemos nombrar a Francisco de Villalpando que trabajó en la reja de cierre de Altar de la catedral de Toledo,<sup>66</sup>y con Vandelvira en la iglesia del Salvador de Úbeda. En el alcázar los rejeros que trabajaron, provenientes de Toledo serán Beltrán del Vano y Pierres Hapavera.

---

<sup>65</sup> [GERARD 1984, 65]

<sup>66</sup> Sobre rejería ver [DIEGO 2003]

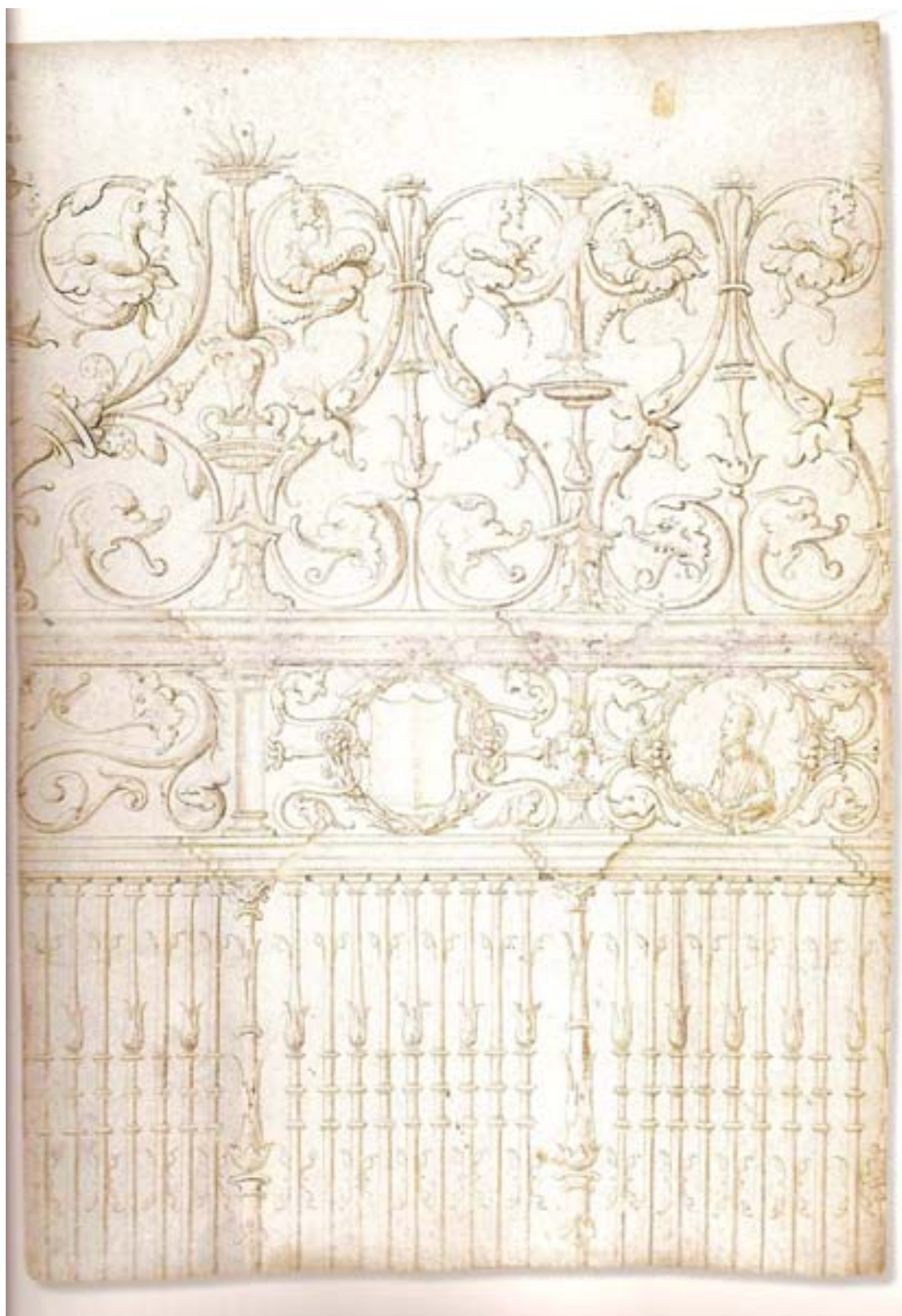


Fig. 16 Boceto original de la reja del coro de la catedral de Sevilla Museo del Hierro Oropesa del Mar.





Fig. 17 Cancela de capilla lateral. Andalucía Siglo XVII Museo del Hierro Oropesa del Mar.

### 6.2.7 Tapices y colgaduras<sup>67</sup>

El ceremonial de la casa de Borgogna (1547) establecía que en los actos solemnes de la Corte, tales como juramentos de los Reyes, bautizos de príncipes o infantes, o capitulaciones matrimoniales que se realizaran en la Capilla Real o en las iglesias de la Corte, los espacios sagrados debían estar engalanados con Tapices y colgaduras.

Por otra parte, desde la Reina Isabel se consideraban los tapices como alhajas, por tanto en el momento de la testamentaría de los diversos reyes no eran utilizadas como medio de pago de las deudas de los monarcas. Quedando la *tapicería rica*, a partir de las disposiciones testamentarias de Felipe II, como conjunto de familia, quedando prohibido enajenarlos o dividirlos.

La colección de tapices de la Corona de España tuvo su origen en los paños adquiridos por la Reina Isabel, siguiendo la adquisición de los mismos por Juana de Castilla , Carlos V, Felipe II, beneficiados por las donaciones de Margarita de Austria y de María de Hungría. Posteriormente en el XVII, Felipe IV realizó unas importantes adquisiciones completadas por las colecciones de los Archidukes Alberto e Isabel Clara Eugenia.

Entre las colecciones más sobresalientes destacaba la colección de cuatro paños denominada *La Pasión de Cristo* heredada por Carlos V a la muerte de Felipe el Hermoso, se trataba de unos paños tejidos entre 1518-1524 por Pieter Pannemaker. Posteriormente fue el mismo emperador el que encargó la realización de algunos de los conjuntos más importantes que salieron de los talleres flamencos. Como la serie de ocho paños de *La Fortuna*, encargada al artista de Bruselas, Pierre de Van Aelst, para

---

<sup>67</sup> Para mayor información sobre información sobre los tapices en el Alcázar ver [HERRERO 1994]

conmemorar su coronación como emperador en Aquisgran el 23 de octubre de 1520. Posteriormente entre 1548 y 1544 Wilhelm Pannemaker tejió por encargo del Emperador, la serie de la *Conquista de Túnez* sobre composiciones de Jan Cornelisz Vermeyen, que ilustraba la campaña de Carlos V contra Soleiman. Esta serie, compuesta por doce paños fue una de las más apreciadas por el Emperador utilizándose en las más notables celebraciones de la Corte. Solían ocupar la *sala de comedias o de saraos*<sup>68</sup>

La sala que llaman de las comedias, larga de setenta y cuatro pasos, y ancha de deis y soiete, estab adornada con trece grandes tapices de oro, muy altos, dentro de los cuales se veían las empresas de Carlos V en Africa, con la descripción de cada uno de ellos en lengua latina, y encima en español.

Los paños de cinco metros de alto, se utilizaron en diferentes celebraciones fuera del Alcázar como el los Jerónimos, la Encarnación e incluso Zaragoza y Lisboa.

Posteriormente durante el reinado de Felipe V, entre 1731 y 1744, se realizaron de nuevo los doce paños de esta serie en las Fábricas de Tapices de Madrid y Sevilla.

Durante el reinado de Felipe II se adquirió la espectacular serie de *la Historia del Apocalipsis*.<sup>69</sup> Dos de estos paños fueron donados por Felipe II para el culto divino y servicio de la iglesia de San Lorenzo, y fueron utilizadas en 1571 en la iglesia de san Gil, para el bautizo del infante don Fernando primer hijo de Felipe y Ana de Austria nacido en diciembre de 1571. Dos siglos después se utilizaron en 1707 para la

---

<sup>68</sup> [IÑIGUEZ1952,77]

<sup>69</sup> Esta serie se compró en 1553 , pero se malogró en un naufragio el 8 de septiembre de 1559. Por lo que el rey ordenó a su tapicero Wilhelm Pannemaker que rehiciera la serie. Completando los seis que faltaban a los dos que se salvaron del naufragio. [HERRERO 1994, 292]



celebración del bautismo del príncipe Luis hijo de Felipe V y María luisa de Saboya, celebrada en la Capilla de Palacio, el 8 de diciembre de 1707.

“Se colgaron todas las líneas de los corredores y caja de la escalera principal con unas tapicerías diseñadas de Alberto Durero, todas realizadas de oro muy sobradamente ricas... y para que las tapicerías quedaran sentadas con la perfección devida, se quitaron de las paredes las cartelas de yerro, como también se quitaron las perchas donde los soldados arriman las armas ... todo el pavimento de los corredores se alfombró de mui vistosas y ricas alfombras, y así todo lo colgado como lo alfombrado lo ejecutó el Oficio de la Tapicería del Rey”<sup>70</sup>



Fig. 18 Taller de Johan van Tieghen sobre cartones de Rafael. La lapidación de san Esteban, de la serie los Hechos de los Apóstoles 1560 Patrimonio Nacional

---

<sup>70</sup> Bautismo del príncipe don Luís, hijo de Felipe V. Prevenciones de ornato que se hicieron en Palacio” Madrid 2 de diciembre de 1701, y Baptismo del Serenisimo Señor Príncipe de Asturias, don Luis primero destre nombre” Madrid, Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1708, pag. AGP secc. Hca. Caja 95

Una de los conjuntos más significativos de la colección de Felipe II era la serie de la *Historia de los Hechos de los Apóstoles* que constaba de nueve paños realizados sobre cartones de Rafael Sanzio y que fueron parte de la decoración de la Capilla del Alcázar<sup>71</sup>. La *Pasión* tapiz de la colección de Margarita de Austria, que heredó Carlos V, se colgaba sobre el Arco y las puertas principales de la Capilla en Semana Santa. Indicando el Jefe de Oficio de Tapicería que se hallaba<sup>72</sup>

Mui maltratada por estar roto todo el forro que era de olandilla, de cuiá falta de fuerza a procedido averse podrido todas las sedas negras



Fig. 19 Taller de Johan van Tieghen sobre cartones de Rafael. *San Pablo y San Bernabé en Lystra*, de la serie *los Hechos de los Apóstoles* 1560 Patrimonio Nacional

<sup>71</sup> [IÑIGUEZ 1952,67]

<sup>72</sup> Informe de Felipe Torres, jefe del Oficio de Tapicería, Palacio 3 de octubre de 169 AGP secc. Adm Oficio leg 917 citado por [Herrero 1994 295]

Era frecuente la utilización de colgaduras<sup>73</sup>, compuestas por paños bordados a matiz y realce en oro, plata, coral y sedas de colores, con escenas tanto de carácter mitológico como religioso y paisajes<sup>74</sup>. Uno de estas colgaduras se utilizó para adornar algún lugar de la capilla

“y se previene que la una de ellas estaba puesta en la Real Capilla de Palazio, y no haviéndose podido reserbar la noche del Yncendio, se quemó...”

Seguramente se colocó como complemento de otra que existía que relato Cosme de Medicis

“...el frontal estaba todo bordado en oro, con abundancia de corales y granadas mezclados”

el 21 de noviembre de 1661. Un testigo de dicha ceremonia nos cuenta la impresión que le causó las tapicerías:

«Prevínose la Capilla Real de Palacio... con las magestuosas Tapicerías del Apocalypsis;”, cuyo altar estaba muy luzido, y alajado, campeando las admirables pinturas de un Retablo, que contienen la creación nuestros primeros Padres en el Parayso.

Otra descripción de Diego Cuebils <sup>75</sup> describe los tapices que adornaban la Capilla.

---

<sup>73</sup> El término “colgadura” se utilizaba habitualmente para designar cualquier tipo de pieza textil (tapices bordados, reposteros) que decoraban tanto el interior de las estancias como el exterior, al colocarse en balcones, ventanas o palcos. En el caso de los inventarios se refería específicamente a las vestiduras que adornaban los muros de los diferentes salones.

<sup>74</sup> Estas piezas fueron enviadas desde Sicilia por don Juan José de Austria, suponemos

<sup>75</sup> Diego CUEBILS *Thesoro Chorographico de las Españas*. MS Harl. 382 del British Museum. Citado por [CHECA 1994,492] y [CHECA CREMADES 1992,10]

Palacio de la Emperatriz, doña María, hija del emperador Carlos quinto y hermana del Rey Felipe II, mujer del emperador Maximiliano y madre de Rodolfo II. Yo la he visto el 16 y 17 de junio del año MDXCIX. Está muy flaca y vieja, teniendo muchas hermosísimas doncellas en su corte. Hicieron una grandísima procesión y mucha lindísima música. La galería de la iglesia fue ornada de muy ricas colgaduras y tapices de seda y oro. Una colgadura era la carta de España geographica, artificiosamente hecha con oro y plata fina muy grande. Las fronteras de Francia, puerto de Marsella y las victorias del emperador Carlos V que ganó en África. Todo esto de mucha estima y valor. En los cuatro ángulos iguales están puestos los altares y en pasado tuvieron música a cada uno de ellos. La emperatriz miró de una ventana en baxo. Su disposición es bien semejante al retrato del emperador Carlos su padre.

Durante el reinado de Felipe IV al igual que en otras manifestaciones artísticas fue un consumado coleccionista de tapicería rica, comprando y realizando diversas series entre las que destacan la *Fábulas de Diana*, *Historia de Teseo* y *la vida del Hombre*.

### 6.2.7.1 El Oficio de Tapicería

El cuidado mantenimiento de las tapicerías ricas en la corte, correspondía a el Tapicero mayor. Responsable del denominado Oficio<sup>76</sup> de Tapicería. En la testamentaría de Carlos II en 1700 figuraba como Tapiceromayor, Felipe de torres y Salzar, que contaba con la ayuda de los retupidores Esteban Vandenberch y Francisco Cardiel.

El Jefe del Oficio de Tapicería tenía <sup>77</sup>

«a su cargo tapiçes, todas colgaduras, así de verano como de invierno, camas, doseles, siales, sillas de seda, alhombros, tapetes y otras sobremesas, almohadas de seda y blancas(...) y ha de tener todas las dichas

---

<sup>76</sup> Oficio se llama en las casas Reales qualquiera de aquellos quartos que estan destinados para asistencia de los criados. Y para dar desde allí las providencias necesarias al servicio de los Reyes, y ministrar a cada uno lo que le toca” según el Diccionario de la Lengua Castellana de la RAE de 1737

<sup>77</sup> Oficios de Casa Real que tiene por título Gobierno de Familia” Biblioteca de Palacio mss II-758 fols 274-275v citado por [HERRERO 1994,299]

cosas muy bien guardadas en sus cofres y cajas, y (...) a de procurar que esten bien siempre (...9 bien cerradas y seguras de que no se le hurten (...) y todo lo ha de tener muy doblado, concertado y puesto por su horden que no se pueda perder ni dañar (...) lo tendrá todo puesto, y limpio, sacudido y concertado ... todo lo ha de tener muy en horden (...) y hacer coser y aderezar lo que estubiere descosido o desconcertado antes que mas se dañe»

Las etiquetas generales, aprobadas por Felipe IV, en 1647, expresaban detenidamente las tareas del Jefe del Oficio de Tapicería:

Ha de tener particular cuidado con que todas las cosas de su ofizio esten bien tratadas, limpias y coxidas en las caxas, y que, algunas vezes, quando pareciere que combiene, las saquen, desdoblen, sacudan y limpien, en su presenzia los ayudas, sota ayudas y mozos de este Ofizio.

Como el resto de los jefes de los distintos oficios de la Casa Real, gozaba de exenciones y privilegios<sup>78</sup>:

Los deste oficio de tapiceria tenían de ración [por día] quatro panecillos, dos lotes de bina y seis libras de baca los días de carne, y los de pescado quatro libras de pescado y doze huebos, media libra de manteca y quatro on~as de candela de sevo en ymbierno y la mitad en berano. El dicho tapicero tenía a su cargo todas las tapicerías, doseles, oratorias, alhombbras, camas, almohadas, lanjeles y todo género de colgaduras y otras cosas tocantes a este Oficio, y mandaba colgar por sus ayudas los aposentos de su Magestad conforme a las saçones del año, de las tapicerías que su Magestad le ordenava, y [e pagaban cada 100 descarpías que se gasta van 20 plaças. Todas estas cosas se entregaban al tapicero por inbentario, el qual al pie daba su conoscimiento como lo recibía y quedava el dicho inbentario en poder del Contralor o de otra persona que su Magestad nombrava

El Jefe del Oficio, era el encargado del cuelge y descuelgue de los paños reales al en las habitaciones del Alcázar y en la Capilla, y también el responsable del traslado de las

---

<sup>78</sup> Oficios de Casa Real Biblioteca de Palacio mss II-777 fols 169-170v citado por [HERRERO 1994,299]

tapicerías a los reales sitios cuando la etiqueta lo considerara oportuno, para ello contaba con la asistencia de los ayudas y de mozos colgadores<sup>79</sup>. Estos también eran los responsables de armar los doseles y colgar los elementos de las fachadas de Palacio en las funciones que lo requiriesen como el Corpus o en las entradas y juramentos reales.

Se conocen algunas de las tapicerías que servían en la procesión del Corpus, según relaciones del Archivo de Palacio

... tapicerías para colgar la plaza de Palacio en la Procesión de Corpus... todos los años se han dado las tapicerías del Real Sitio del Buen Retiro<sup>80</sup>.

... los primeros balcones de esta Real Casa, que hazen frente a la iglesia parroquial de Santa María se cuelgan con tapizerias, el dia de Corpus en la forma que los años antecedentes y que a don Phelipe de Torres se entreguen las tapizerias de Tunez, la de los Niños y la de Ziro para efecto de colgar el mismo dia la plaza de Palacio y la de las Descalzas el de la Octava<sup>81</sup>

Entre otros integrantes del Oficio de Tapicería eran los retupidores que eran los encargados de la recompostura de las tapicerías, que constaba del mantenimiento de las piezas, el arreglo y de la limpieza de las mismas.

Como se puede comprobar las piezas de tapicería tenían un papel importante dentro de la liturgia religiosa dentro del Alcázar, cubriendo un papel decorativo y de ornato significativo en las Capilla. Suponiendo una incidencia importante en la absorción acústica de los paramentos.

---

<sup>79</sup> Las perchas en ocasiones debieron reponerse *Porque la faxa dorada que oy sirve de percha está demolida y pasada de polilla y no puede sufrir el mucho peso de aquella tapicería*. Informe de Felipe Torres, jefe del Oficio de Tapicería, Palacio 3 de octubre de 1684 AGP secc. Adm Oficio leg 917 citado por [Herrero 1994 295]

<sup>80</sup> Buen Retiro, 8 de junio de 1686. AGP, secc. adm. Oficios, leg 917:

<sup>81</sup> Madrid, 18 de junio de 1696. AGP, secc. adm. Oficios, leg 917

### 6.2.7.2 Las colgaduras y alfombras<sup>82</sup>

Como complemento a las tapicerías existían una serie de elementos textiles que acompañaban y completaban la decoración de las diferentes estancias, entre ellas se encontraban las alfombras, reposteros, colgaduras bordadas, camas, doseles, sobremesas,...

El término colgadura se utilizaba para designar cualquier tipo de pieza textil (tapices, bordados reposteros, que decoraba tanto el interior como el exterior, al colocarse en ventanas o palcos). Aunque en los inventarios reales la palabra colgadura se refiere específicamente a aquellas vestiduras, tejidas o bordadas, que adornaban los muros de los salones, diferenciándolos de los tapices. El resto de piezas textiles tenían funciones específicas de complementar los distintos elementos de la decoración de palacio, tales como mesas, doseles, camas, o reposteros.

Entre las piezas más destacadas del inventario de Carlos II, se menciona una colgadura compuesta por seis paños bordados a matiz y realce en oro, plata y coral y sedas de colores, representando escenas mitológicas y religiosas. Dichas piezas fueron enviadas por Don Juan José de Austria durante su estancia en Sicilia en 1648. Uno de los elementos de esta colgadura estaba colgada en la Capilla de palacio la Nochebuena de 1734, tal como se recoge en el Archivo de Palacio<sup>83</sup>

Y se previene que la una de ellas estaba puesta en la Real Capilla de Palazio, y no haviéndose podido reservar la noche del Yncendio se quemó.

---

<sup>82</sup> Para mayor información sobre información sobre las colgaduras ver [BENITO 1994]

<sup>83</sup> AGP sec. Adm leg. 919

También Cosme de Medici en su ya mencionado viaje describió una colgadura que le impresionó por su belleza en la Capilla <sup>84</sup>

...el frontal estaba todo bordado en oro, con abundancia de corales y granadas mezclados.

Otro de los elementos textiles significativos en la Capilla serían las cortinas utilizadas para la liturgia borgoñona. Entre ellas, la más significativa sería el dosel que rodeaba al Rey cuando salía a Capilla, que requería de un sumiller de cortina para su apertura y cierre. También otras cortinas que separaban a la reina de las miradas de los cortesanos cuando se encontraba en las tribunas. Y asimismo determinadas ceremonias exigían la colocación de colgaduras, reservando el presbiterio de la nave o cubriendo determinadas imágenes para celebraciones específicas, (en Semana Santa se cubría la imagen del Cristo Crucificado)

Sin ahondar más en los elementos textiles, podemos considerar que eran parte significativa del espacio de la Capilla, tanto decorativa como acústicamente. Y se debería destacar en ellas tanto los tapices, como las colgaduras, así como las cortinas utilizadas para la práctica diaria de la Capilla. Provocando una acústica muy característica al absorber los tapices parte del sonido reduciendo la reverberación del sonido dentro de la iglesia.

#### **6.2.8 Los elementos decorativos y su repuesta acústica**

Para un conocimiento acústico de la Capilla es imprescindible el conocer los elementos que lo configuraban, como se puede comprobar en esta relación, los materiales, excepto

---

<sup>84</sup>[ Ibidem.]



el alizer eran materiales bastante absorbentes acústicamente, ya que no había prácticamente paramentos de piedra, más que el arco toral, el resto de los paramentos estaban enyesados y cubiertos con pinturas o tapices. El frente era una estructura de madera y cristal y la cubierta era toda de madera pintada, con formas rugosas que favorecían también la difusión del sonido. Las paredes de ladrillo con sus yeserías y sus cubiertas mudéjares de madera, de par y nudillo, tenían una absorción acústica superior por lo que la voz se transmitía mejor, con un comportamiento sensiblemente mejor ante la acústica que sus antecedentes góticos

El techo plano y una rica ornamentación (también difusora) mejoran la acústica.

Podemos afirmar que, desde el punto de vista acústico, las iglesias barrocas suponen una clara mejora de las condiciones respecto a sus antecesoras, debido fundamentalmente a su ornamentación. Especialmente para los sonidos agudos. Molduras pilastras, entablamentos, cornisas, columnas, capiteles, adornados con ovas, guirnaldas contrarios,... todo ello contribuye a una mayor difusión de los sonidos de alta frecuencia. Por otra parte, la mayor presencia de capillas laterales, produce una mayor difusión de los sonidos graves.

Las yeserías, aplicaciones de maderas doradas, los retablos, los órganos, cancelos y mobiliario de la Capilla, tienen una repercusión positiva en las condiciones acústicas de la misma, al aumentar el grado de difusión sonora, principalmente para los sonidos agudos; en menor medida para los medios y apenas nada para los graves.

Estos datos se utilizarán posteriormente en la realización del ensayo sobre el comportamiento acústico de la Capilla, del que se podrán obtener las correspondientes conclusiones.

### **6.3 La pintura y obras de Arte en la Capilla Real del Alcázar.**

Dentro de los componentes que caracterizaban el espacio de la Capilla debemos analizar los cuadros que se decoraban su interior. Para ello la fuente a la que nos debemos remitir, será a los inventarios que los sucesivos monarcas realizaban de sus bienes. Era frecuente el inventariar los bienes muebles e inmuebles de los reyes, bien a la muerte de los mismos, para realizar la testamentaria, o también se hacían en momentos puntuales de interés para el monarca para un mayor conocimiento de sus posesiones o para dilucidar determinados pleitos sobre propiedades

Los inventarios documentados en el período que nos ocupa son:

**El inventario de 1600** realizado por Pantoja de la Cruz y publicado por Sánchez Cantón en 1958<sup>85</sup>.

**El inventario de 1636**<sup>86</sup> que se realizó después de que Juan Gómez de Mora regalara un cuadro de Tiziano a Don Lorenzo Ramírez lo que le supuso y desagradable proceso, que concluyó en la obligación de entregar las obras que se hallaban bajo su responsabilidad a Simón Rodríguez. Este inventario se conserva en el Archivo General de Palacio

**El de 1666**<sup>87</sup> realizado, tras la muerte del monarca {Felipe IV}, por el pintor de cámara Juan Bautista del Mazo, donde además del inventario se hizo una valoración de las obras lo que ha permitido conocer la valoración que se tenía sobre cada autor. Conservado asimismo en el Archivo General de Palacio,

---

<sup>85</sup> [SÁNCHEZ CANTÓN 1958]

<sup>86</sup> [AGP Secc. Adm. , leg 738],

<sup>87</sup> [AGP Secc. Adm., Bellas Artes, leg 38]

**El inventario de 1686**, realizado por Don Bernabé de Ochoa Chichetru, publicado por Yves Bottineau en 1956<sup>88</sup>. Este inventario refleja una colección muy similar al anterior en cuanto a obras de arte, ya que la colección de pinturas no creció significativamente en este período.

**En el 1700** tras la muerte de Carlos II se realiza un nuevo inventario que repite sustancialmente el de 1686 aunque incorporando nuevas obras de Luca Giordano, pintados desde su llegada a Madrid en 1692. Este inventario fue realizado por el propio Giordano junto con Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia e Isidoro Arredondo, pintores del Rey.<sup>89</sup> También se conserva en el Archivo General de Palacio.

Se enumeran a continuación las obras que tuvieron un papel relevante en la Capilla y en otros espacios de devoción en el Alcázar, en razón de los autores de las mismas y ordenadas cronológicamente.

### **6.3.1 Michiel COXCIE Retablo de El cordero místico**

En primer lugar, debemos considerar el retablo pintado por Coxcie para el altar principal de la Capilla. En todas las descripciones del presbiterio, tiene una especial relevancia este políptico realizado por Michael {Michiel} Coxcie<sup>90</sup> con el tema del Cordero Místico.

---

<sup>88</sup> [BOTTINEAU 1956]

<sup>89</sup> Editada sin notas ni índices por Gloria Fernández Bajón en 1975 *Testamentaria del rey Carlos II 1701-1703*

<sup>90</sup> Pintor flamenco (Malinas (1494-1592) de gran calidad, discípulo de Van Orley que también fue grabador. Aprendió a utilizar el estilo de Rafael para sus propias composiciones, lo cual le daba un carácter más dulce frente al realismo descarnado y a veces caricaturesco de los flamencos. Trabajó para el rey Felipe II que le encargó copias de aquellos cuadros que deseaba poseer, como el retablo del Cordero Místico, o el Descendimiento de Van der Weyden. En ningún momento pretendió falsificarlas ni reformarlas.

En el inventario de los bienes muebles de Felipe II realizado por Pantoja de la Cruz en 1600, se recoge la descripción de este retablo de la siguiente manera <sup>91</sup>

En Madrid, a 4 de julio; tassólo Juan de la Cruz Pantoja, Pintor de su Magd. Juró.

42 [103]. Un retablo grande, qve sirue en la capilla, que tiene dos hórdenes de historias de pintura, al hóllo, con dos ordenes de puertas; en la horden más alta en el medio, Dios Padre y, a mano derecha, Nra., Señora y, a la hizquierda, sanct Joan Batista y en las quatro puertas que cierran la dha. orden alta, en la vna, de mano derecha, vna historia de Virgenes, y en la otra Adán desnudo; y en las dos de mano hizquierda, en la vna, sancta Cicilia tañendo vn hórmano, con otras virgenes; y en la otra Eba desnuda y en la horden de más avajo, en la tabla de enmedio, que es la mayor y más principal, quatro de las vienaventuranzas, con vn altar en medio, con el Cordero encima y vn choro de ángeles a la redonda, con ynsignias; y en las quatro puertas de los lados, las otras quatro bienabenturanzas puesto el dho Retablo sobre una peana de madera dorada, pintada al Mlio. Tasólo Juº. de la Cruz, Pintor de su magd., en tres mill y quinientos ducados, assí como está con guarnición. <sup>92</sup>

Se trata de una copia hecha por Michel Coxcie de *El cordero místico* de los hermanos Van Eyck<sup>93</sup> realizado para la catedral de San Babón{San Bravo} de Gante; Era frecuente, que Felipe II ordenara copiar aquellas pinturas que le gustaban y que no podía obtener por compra. Para lo cual tenía varios pintores de cámara a los que hacía estos encargos.

---

<sup>91</sup> [SÁNCHEZ CATON 1958 ,21]

<sup>92</sup> Comentarios de Sánchez Cantón al respecto de la descripción del políptico. *Repárese en la interpretación que se da a lo que suele suponerse es la Adoración de Jesucristo simbolizado por el Cordero. En la descripción hay errores como es el de la presencia de Santa Cecilia.*

*Está en el Museo de Amberes{ 43} ; Son los nº 437, 444 del Museo del Prado: los tuvo Carlos V en Yuste*

<sup>93</sup> La autoría del políptico original se atribuye, según distintos historiadores, a los hermanos Van Eyck, Jan y Hubert, Según unos autores el Políptico de Gante, entre 1424 y 1426, Hubert trabajó febrilmente en el Políptico, hasta el día de su muerte. Y posteriormente Jan lo repintó y remató, entregándolo al cliente, Joos Vyd, en 1432. Otros autores consideran que el Políptico, fue realizado por Jan aunque la pintura lleva una inscripción del pintor en homenaje a su hermano mayor, por lo que durante mucho tiempo se consideró coautor de la obra.

Este retablo se trasladó posteriormente al convento de Santa Isabel en Madrid y a continuación se perdió durante la guerra de la Independencia.<sup>94</sup>

No tenemos por tanto, una idea concreta de cómo fue la copia realizada por Coxcie, no se conoce si abarcó a todas las piezas del retablo o simplemente se limitó a reflejar la imagen principal de la escena del cordero místico.

En cualquier caso el retablo estaba acompañado por otros cuadros de los que no queda más que una comparación realizada por Iñiguez Almech<sup>95</sup>.

... similares a los cuadros que rematan el retablo de uno de los conventos fundados en Lerma por el Cardenal Sandoval y Rojas. Están tan altos que no puede juzgarse ni siquiera si son tablas o lienzos: son copias allí instaladas hacia 1612

Si se tiene por cierto, que dicha imagen suplía la presencia de la Sagrada Forma que la liturgia romana no permitía custodiar en la capilla.

Este retablo cubría una función principal en la configuración del presbiterio de la Capilla del Alcázar. Desde el gótico era frecuente la realización de grandes retablos en los altares de las iglesias, con una doble función; por un lado de presidir el espacio sacro, con una imagen central del Cristo de alguna escena o personalidad relevante de las Sagradas Escrituras, y por otra, una función pedagógica realizada a través de las tablas laterales donde se ilustraban distintas escenas del Antiguo Testamento y del Nuevo.

---

<sup>94</sup> Según Veronique Gerard extraído de la descripción de Fraso.[GERARD 1983,280] y según Yves Bottineau [BOTTINEAU 1956b,440] el cuadro fue expoliado en la guerra de la independencia por el general Belliard, exhibiéndose en los museos de Bruselas, Berlín y Munich.

<sup>95</sup>[IÑIGUEZ 1952, 66]



Fig. 20 VAN EYCK. *Retablo de Gante* 1432 Catedral de San Bravo. Gante

En este sentido en el políptico de Coxie, el tema central estaba dedicado a la Eucaristía, representada por el Cordero Místico, dogma de fe de gran importancia tras el Concilio de Trento; y en el resto de las tablas, representaba, al Dios Padre, a la Virgen Nuestra Señora, y completando entre otras, con imágenes de la creación, de Adán y Eva, y de las Bienaventuranzas. Así como dos dedicadas a temas musicales, como ángeles cantando y santa Cecilia tocando un órgano.



Fig. 21 VAN EYCK. Retablo de Gante 1432 Detalle vírgenes cantando.

La técnica utilizada para la realización del retablo, era de óleo sobre tabla, la misma que la utilizada por los Van Eyck en el políptico original, con colores muy brillantes y con abundantes dorados y con una gran definición en cuanto al detalle, muy característico de la pintura flamenca.

Entre otras pinturas de devoción propiamente dichas, que acompañaban al políptico de Coxcie se encontraba una de san Antonio con la siguiente definición

Tabla de pincel, al ollio de la tentación de Sanct Antonio, de mano de hierónimo Bosco, con lexos pysajes.

### **6.3.2 RAFAEL Sanzio *Cristo camino del Calvario*,**

El cuadro de Rafael *Cristo camino del Calvario*, llamado también *El Pasma de Sicilia*,<sup>96</sup> fue pintado por el maestro de Urbino en 1517 {1515}<sup>97</sup>, y llegó a Madrid procedente de Palermo y colocado allí en noviembre de 1661. Felipe IV debió tener una especial predilección hacia la obra de Rafael, dado los grandes esfuerzos diplomáticos y de gestión que debió hacer para conseguir este cuadro, *el Pasma de Sicilia*. El cuadro finalmente, fue regalado por los *Olivetanos* de Palermo, y para compensar el regalo, el 22 de abril de 1662 Felipe IV dictó un privilegio en latín por el que se concedían 4.000 ducados de renta perpetua en el reino de Sicilia al Monasterio de Santa Maria dello Spasimo de Palermo, lugar en donde se encontraba la pintura antes de ser trasladada a España, y 500 ducados de renta vitalicia al abad Strapoli que había accedido a la cesión y acompañado el cuadro a Madrid.

---

<sup>96</sup> Museo del Prado, núm. 298) En las colecciones de Felipe IV- se calificaba esta pintura como "*la alhaja más preciosa del mundo*".

<sup>97</sup> Yves Bottineau fija la realización del cuadro en 1517 mientras otros autores lo han establecido en el 1515.





Fig. 22 RAFAEL SANZIO, "DE URBINO" (1483-1520) *Caida en el camino del calvario o "el Pasmo de sicilia"* Madrid. MPM.

El cuadro de Rafael sustituyó al políptico de Coxie<sup>98</sup> más acorde con el nuevo gusto de Felipe IV, muy distante del estilo flamenco de sus antepasados, y ya que una vez que la Sagrada Forma se custodiaba en la Capilla ya no era preciso el representar la Eucaristía mediante pintura.

La instalación del cuadro se completó el 21 de noviembre de 1661, justo la víspera del bautismo del Príncipe Carlos José, para que engrandeciera el presbiterio en esa ceremonia. Consiguiendo el efecto deseado ya que un testigo que participó en aquella ceremonia narró la impresión que causó el cuadro<sup>99</sup>:

«Prevínose la Capilla Real de Palacio... con las magestuosas Tapicerias del Apocalypsis;”, cuyo altar estava muy luzido, y alajado, campeando las admirables pinturas de un Retablo, que contienen la creación nuestros primeros Padres en el Parayso. Estava pendiente, al lado del Altar, vn hermosissimo lienzo,<sup>100</sup> traído de la Ciudad de Palermo, a instancia del Rey nuestro Señor (que es dibuxo del nuevo Apeles de estos tiempos Rafael Urbino) en que esta figurado Christo Señor nuestro caído en tierra, llevando la Cruz a cuestas; a quien saliendo la Virgen al encuentro (acompañado de San Juan, y las tres Marías) quedó admirada de ver a su preciosissimo Hijo; y esto tan al vino, y con tanta perfección que le dió su Artífice nombre de Admiración de la Virgen y Pasma del Mundo»

Posteriormente tras la visita de Cosme de Medicis al Alcázar en 1668-1669 su secretario Magalotti, también transcribió la favorable impresión que el cuadro causó al noble florentino.<sup>101</sup>

...la capilla es de lo más vulgar, exceptuando la tabla del altar, donde hay un Cristo que lleva la cruz al Calvario, obra de las más celebres de Rafael, cuyo

---

<sup>98</sup> El retablo de Coxie se trasladó al convento madrileño de Santa Isabel [GERARD 1983,280]

<sup>99</sup> Descripción /del Majestuoso/ aparato, con que se celebró el Bautismo del Príncipe Don Carlos Joseph, nuestro señor (que Dios guarde) el Lunes 21 de Noviembre de 1661 Cf Varela Hervias, 1960 , pag XCVVI. Citado por [CHECA 1994, 212]

<sup>100</sup> Posiblemente sea un error, ya que entonces se trataba de una pintura en tabla

<sup>101</sup> Relato de Cosme de Medici, ver anexo de documentación.

transporte de Sicilia a España fue ocasión de extraños movimientos en aquel reino..

En el inventario de 1686,<sup>102</sup> se describe este cuadro de la siguiente manera

En la Capilla Real sirve de retablo un quadro de quatro varas de alto y tres de ancho con marco negro y adornos de oro en que esta Pintado Christo nro. Señor con la Cruz camino del Caluario con nra. Señora, san Juan, y la Marias y la turba y ministros delos Judios original de mano de Rafael de Urbina que por su primor y grandeza llaman el Pasma, y la hizo traer el rey nro. Señor D. Phelipe quarto Reyno de Sicilia, y se coloco en la Capilla Real el año 1663.

Se puede comprobar que la fecha de este inventario no coincide con la fecha del relato sobre el bautismo del infante, por lo que podemos suponer que en el inventario realizado en 1686, erraran en la fecha atribuida a la colocación del cuadro. Dada la mayor precisión que se puede atribuir al bautismo del infante.

Yves Bottineau<sup>103</sup> indica que este fue uno de los cuadros llevados a Paris por Napoleón y devuelto a Madrid entre 1816-1818, siendo ahora uno de los cuadros de la colección permanente del Museo del Prado nº 298.

Se trata una obra de gran formato (318 x 229 cms) realizada en óleo sobre lienzo (soportado en una tabla). Con una técnica pictórica muy depurada, y con un gran cantidad de figuras. Un cuadro de gran dramatismo, con importantes líneas de tensión, sugeridas por las lanzas, los maderos de la cruz y por las intensas miradas de los personajes.

---

<sup>102</sup> [BOTTINEAU 1956b, 440]

<sup>103</sup> [Ibiden,440] Yves Bottineau indica que este fue uno de los cuadros llevados a Paris por Napoleón y devuelto a Madrid entre 1816-1818, siendo ahora uno de los cuadros de la colección permanente del Museo del Prado nº 298.

La sustitución del retablo de Coxcie por este cuadro, se realiza en una época que ya no era tan frecuente la realización de retablos para presidir los presbiterios. Poco a poco, se va sustituyendo el efecto narrativo de los retablos por otros formatos donde un cuadro o imagen preside las capillas asumiendo el protagonismo de una manera más particular. De esta manera el cuadro de Rafael cubría perfectamente el efecto deseado de impactar y cautivar al espectador. El cuadro estaba acompañado de otras pinturas colgadas en el resto de los paramentos de la capilla.

### **6.3.3 Luca GIORDANO Decoración de la cúpula.**

La decoración de la cúpula realizada durante el reinado de Carlos II, fue realizada por Luca Giordano, encargándole la representación en la misma de la historia de Salomón. Palomino describió dicho trabajo de la siguiente manera.<sup>104</sup>

Pinto al fresco de orden de su Majestad las bóvedas de la Real Capilla, y en ellas executo la historia de Salomón, repartida en diferentes caso, y especialmente en el cuerpo de la capilla, la fábrica de su célebre templo..Prosiguió dicha historia en los cuadros a el óleo que executó de cornisa abajo. Y en las cuatro pechinas la ley natural, tomando su principio con la creación de nuestros primeros padres; y la escrita en las Tablas de la Ley que entregó Dios a Moisés. Siguiéndose a ésta los sacrificios de los gentiles, y superando a todas la Ley de Gracia, como verdadera luz de aquellas sombras y destierro de las tiniebla de la gentilidad.

Luca Giordano fue un magnifico pintor al fresco que decoró numerosas cúpulas de los principales edificios de la corte, como el Escorial, Toledo, Buen Retiro, del que traemos a continuación la imagen de un fresco como muestra de la posible decoración de la cúpula de la Capilla. Como es obvio no queda ninguna representación de la cúpula derruida tras el incendio de 1734.

---

<sup>104</sup> Palomino citado por Sánchez Cantón , fuentes literarias [BOTTINEAU 1956b, 442]



Fig. 23 LUCA GIORDANO *Alegoría del Toisón de oro* Frescos del Casón del Buen Retiro 1697

#### 6.3.4 Luca GIORDANO y las pinturas junto al Altar de pórfido

Junto con el altar de pórfido colocado en 1705, había una serie de pinturas complementarias que se le encargaron a Luca Giordano y que no pudo completar

durante sus estancia en España <sup>105</sup> por lo que la terminación de las tablas se le confió a Solimena, discípulo de Giordano.

“ el retablo era singular, su materia pórfido y bronce dorado; el Tabernáculo y Sagrario , de lapiz-lazuli; y su valor, grande” <sup>106</sup>

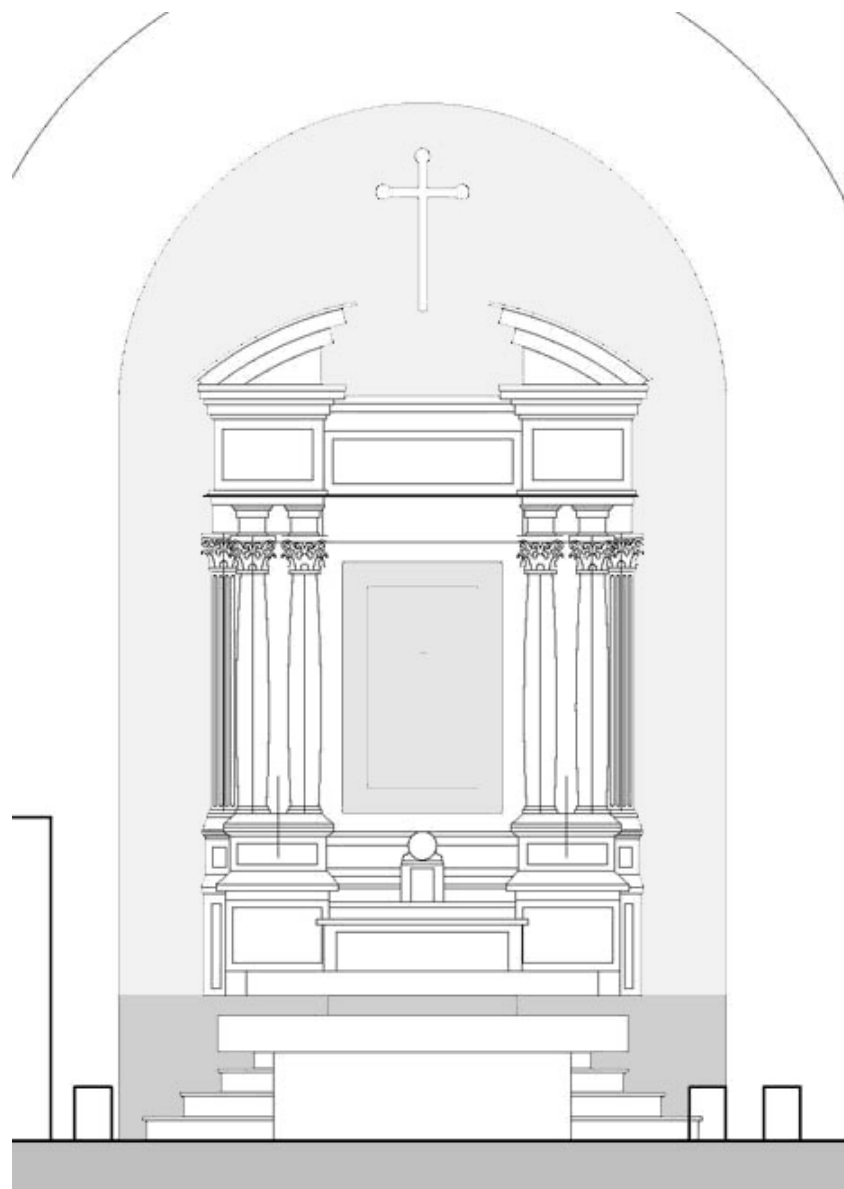


Fig. 24 *Altar de Pórfido*. Reconstrucción hipotética del autor.

<sup>105</sup> Luca Giordano falleció 12 de enero de 1705.

<sup>106</sup> Chronique de Salavert, dans Maura Gamazo, Carlos II y su Corte t I 455

Una memoria del Mayordomo Mayor de palacio Marqués de Villafranca explica como ha de ser la disposición de las pinturas que complementen al altar

« El quadro que ha de estar en La Capilla mayor, donde se pone el dosel de Su Magd. en la Real Capilla que corresponde a el lado del Evangelio ha de tener de alto quatro varas y dos tercias castellanas, y de ancho quatro varas, y dos tercias y media.

El quadro opuesto a éste que corresponde a el lado de la Epistola, ha de ser del mismo tamaño assí en lo largo, como en lo ancho. En el Altar mayor aliado del Retablo de Pórfido en el lado del Evangelio se han de poner dos quadros que han de tener cada uno de Alto una Bara, y dos tercias y quatro dedos, y de ancho Bara y media, y sobre éstos dos ha de ir otro quadro en circulo que ha de tener bara y media de diámetro, y se entiende de que éstos tres ban como se demuestra al margen. En el lado de la epístola, en el mismo altar mayor al lado del Retablo de Pórfido han de ir otros tres quadros del mismo tamaño, para su correspondencia.

Más se ha de hacer un quadro para la ornacina que está en el Presbiterio a el lado de el Evangelio que ha de tener de alto tres baras y media, y de ancho una Bara, y dos tercias y quatro dedos.

Más se ha de hacer otro quadro que ha de ir sobre el referido, que ha de ser en semi-círculo, que ha de tener de diámetro una bara y dos tercias, y quatro dedos, y de semi-círculo una Bara, y han de ir como se demuestra a el margen.

Assí mismo se han de hacer otros dos quadros de el mismo tamaño que los Passados para la ornacina correspondiente, que cae a el lado de la epístola. - Y se entiende que las varas y las tercias que dicen estas medidas son tomadas, y se han de hacer con la Bara castellana.

La Historia de que se ha de componer estos quadros ha de ser consiguiente a los dos que están puestos en la Capilla, de la Historia de Salomón ».

Una orden posterior del 3 de enero de 1710 prescribía :

« que se recojan y guarden las 12 pinturas para la Rl. Capilla que se encargaron a Lucas Jordán y acabó un discípulo suyo. »<sup>107</sup>

### **6.3.5 TIZIANO *Cristo con la Cruz***

En una de las tribunas de la Capilla Real existía un pequeño oratorio desde donde el Rey asistía a los oficios religiosos cuando no salía a Capilla. Este oratorio estaba presidido por el cuadro de Tiziano de Cristo con la Cruz, según describió Cosme de Medicis en 1668

En el paso de las cámaras a la capilla hay otro altar con una bellísima tabla de Tiziano, que representa un Cristo con la cruz a cuestas, donde algunas veces oye misa la reina más retiradamente. ...<sup>108</sup>

Existen en el Museo del Prado dos versiones diferentes de este tema realizado por Tiziano: *Cristo con la cruz a cuestas ayudado por Simón el Cireneo*, la más antigua es la que muestra a Jesús de cuerpo entero, realizada hacia 1560 quizá por encargo de Felipe II. Al igual que su padre, el emperador Carlos V, Felipe fue un gran admirador y cliente del arte de Tiziano, tanto en su faceta religiosa como en la profana. En 1574, recién concluidas las obras del Monasterio de El Escorial, Felipe II envió allí su colección de cuadros religiosos de Tiziano, los cuales fueron colocados en importantes lugares del mismo: en el refectorio de los monjes (una *Santa Cena*), en la Iglesia Vieja, en la Sacristía o en las Salas Capitulares. En cuanto al *Cristo con la cruz a cuestas*, una de las obras de mayor patetismo, quedó reservado al oratorio privado del rey. Aunque

---

<sup>107</sup> ver AGP., Secc. admn., BELLAS ARTES Pinturas, 38. recogido por [BOTTINEAU 1956, 442-443.]

<sup>108</sup> Ver F.Esc.



los monarcas sucesivos hicieron reformas en la decoración de las estancias del Monasterio de El Escorial, la habitación y el oratorio del fundador, Felipe II, situadas junto al altar de la basílica, permanecieron intactas por orden testamentaria suya; manteniéndose el cuadro allí, sólo en 1845 el cuadro del veneciano salió de allí con destino al Museo del Prado.

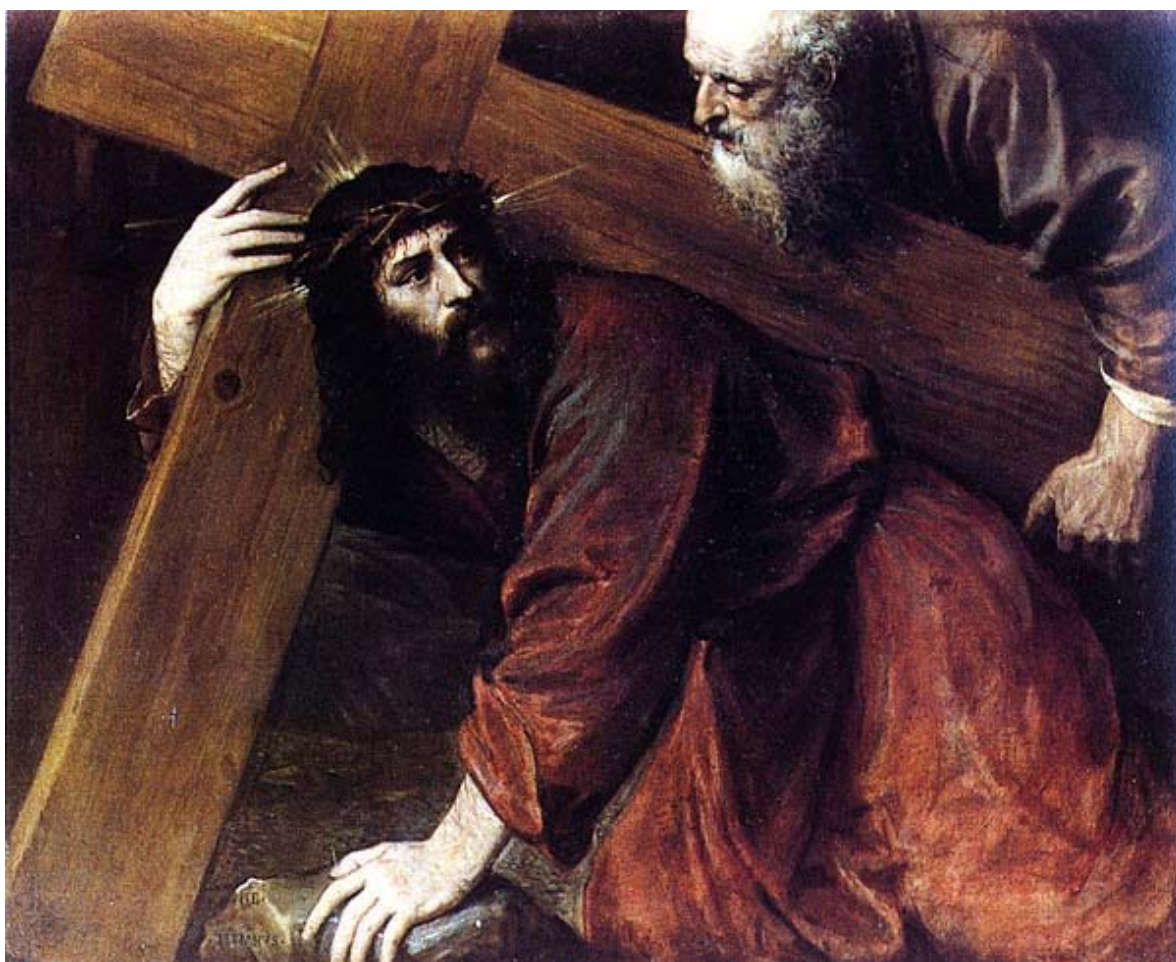


Fig. 25 TIZIANO  
Tela. MPM Madrid.

Cristo y el Cireneo con la cruz auestas. 1560 98x 116 Óleo sobre

El segundo lienzo está datado algo más tarde, en torno a 1565-1570, y fue adquirido por Felipe IV. En 1666 estaba en una alcoba del Alcázar de Madrid. Se trata de una imagen tan dramática como la primera si bien nos acerca aún más a los personajes, que aquí son de medio cuerpo, seguramente sea esta tabla la que relata Cosme de Medicis y que ocupaba el oratorio de la Capilla.



Fig. 26 TIZIANO      Cristo y el Cireneo. 1566 Óleo sobre Tela 69,5x 59,8. L'Ermitage.

### 6.3.6 TIZIANO Díptico del *Ecce Homo* y *la Dolorosa*

Ambas obras pertenecieron a Carlos V y estaban dispuestas en un díptico, las tenía en un oratorio privado del cuarto nuevo, (el inventario de 1636 lo sitúa junto al Salón de Comedias del cuarto principal) posteriormente las pinturas, acompañaron a Carlos V en Yuste y parece que Felipe II las debió recuperar para su oratorio ya que en el inventario de los bienes del monarca, realizado por Pantoja de la Cruz {de 1600}, los describía de la siguiente manera,<sup>109</sup>

43 [104]. Un retablillo de madera, dorado y pintado de negro, con dos pinturas: la una de Christo y la otra de Nra. Señora, de medio cuerpo, al hóllo, sobre piedra pizarra, de mano de Tiziano; puestas en sus marcos de madera, con molduras doradas y. azules; sirue en el altar del oratorio del quarto vajo nuevo de Palacio; tasado en ciento veinte ducados. oratorioy se las llevó consigo en el retiro de Yuste.

Entre el itinerario subsiguiente que realizaron ambas obras, consta que en 1574 estuvieron en El Escorial y en 1600 en el Alcázar. Además el *Ecce Homo* es el cuadro que se suele identificar como el que llevó Tiziano a Augsburgo para Carlos V en 1548.

La técnica es de óleo realizado en sobre plancha metálica {Pizarra} y tiene unas dimensiones de 69 x 56 cm. Está firmado como *TITIANUS*.

---

<sup>109</sup> [SÁNCHEZ CANTON 1956]



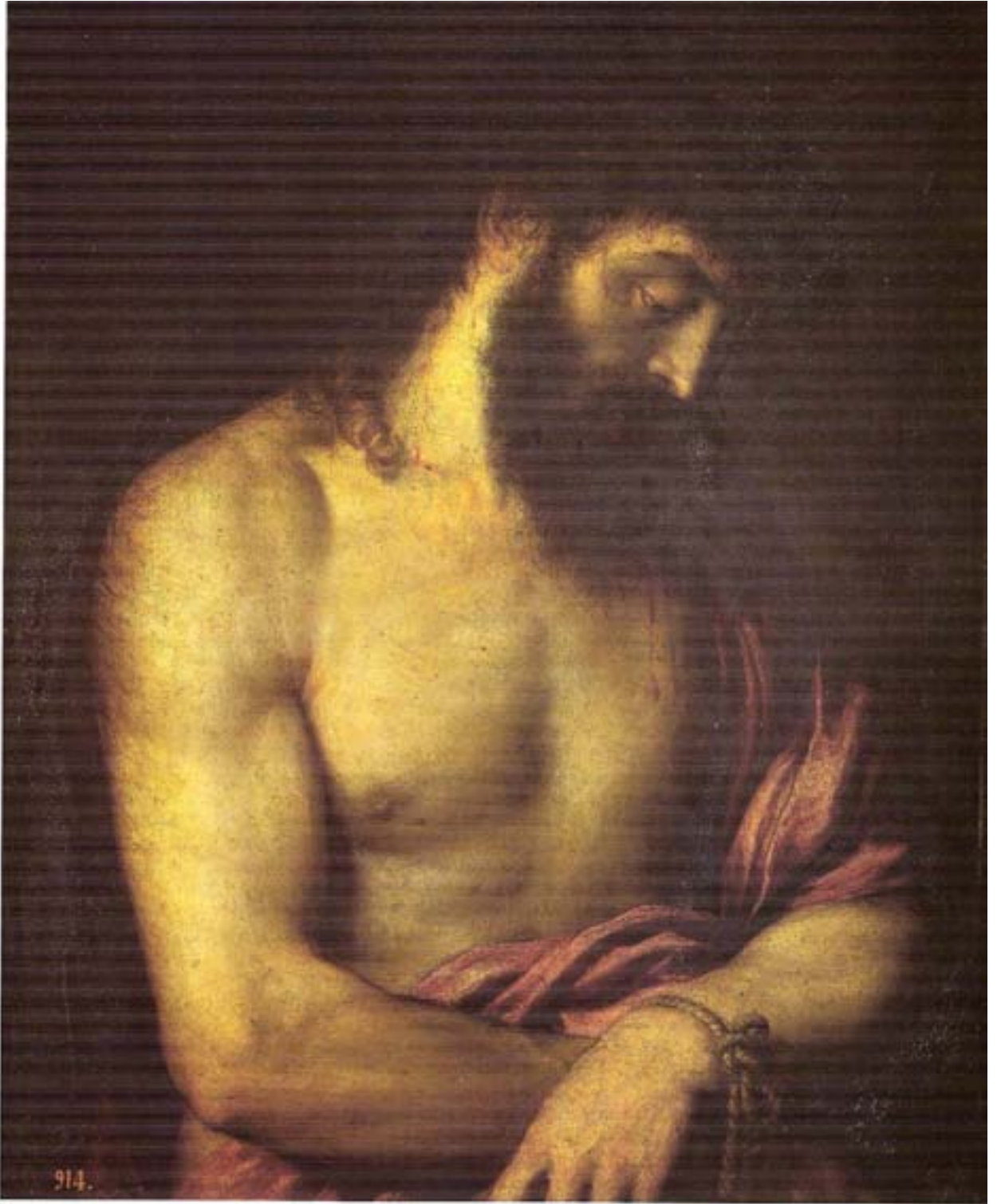


Fig. 27 TIZIANO. *Ecce Homo*, 1547-8? MPM. Madrid



Fig. 28 TIZIANO La Dolorosa MPM Madrid.

*La Virgen de los dolores* {La Dolorosa} realizada por Tiziano en 1550 ésta obra la retuvo Carlos V en su voluntario retiro de Yuste, y tras la muerte del emperador pasó al Escorial y al Alcázar. Se trata probablemente de la entregada por Tiziano al emperador en Ausburgo en 1550.

La técnica es de óleo sobre tabla con unas dimensiones de 68 x 61 cm muy similares a las del *Ecce homo* que facilitó la realización de un díptico con ambas.

Al mismo tiempo en el Cuarto bajo de Verano, en el oratorio donde Felipe II pasó su enfermedad {de gota}, coexistían otras obras como una *Coronación de espinas* y una *Expulsión de los mercaderes* de Bassano, *La Inmaculada Concepción* de Rubens y otras obras de temas religiosos, entre ellas varios grabados.<sup>110</sup>

En el inventario de 1636 establece en el oratorio junto al *Ecce homo* y la *Dolorosa*, otra pintura de la Virgen y una *Adoración de los Reyes* que se trasladó desde la sacristía.

### **6.3.7 Diego de Silva VELÁZQUEZ *La Coronación de la Virgen***

*La Coronación de la Virgen* óleo sobre lienzo de 176 x 124 cm realizado por Velázquez entre 1641 y 1644

Este cuadro lo realizó Velázquez para el nuevo Oratorio de la Reina situado en la Torre Nueva realizado proyectado por Juan Gómez de Mora en 1634.

Este oratorio estaba cubierto por pinturas al fresco de Eugenio Cajés, y en las que trabajaron también Julio César Semín y Angelo Nardi.

---

<sup>110</sup> [CHECA & SAENZ de MIERA 1994, 388]





Fig. 29 VELAZQUEZ *La coronación de la Virgen* 1641-1644. MPM Madrid

El cuadro de Velázquez estuvo acompañado de numerosas pinturas de tema fundamentalmente mariano. El inventario hecho de la almoneda de la reina Isabel de Borbón en 1647, cifra en cincuenta cuadros de los cuales cuarenta eran de tema mariano. De todos ellos se podrían destacar nueve cuadros atribuidos a Baglione enviados desde Roma por el cardenal Borja, y otros tres de gran tamaño con los temas de *La última Cena*, *La Clavazón de Cristo* y *la Crucifixión*. Pérez Sánchez los atribuye a Aliense {Antonio Vassillacchi}<sup>111</sup>

### 6.3.8 Otras obras de la Sacristía y de la Capilla

El *Adán* y *Eva* de Tiziano adornaban la sacristía durante el final del siglo como narró Cuebils en el relato de su visita realizado a Madrid a partir de 1599<sup>112</sup>

la sacristía contaba entre sus adornos con el Adán y Eva de Tiziano,

Este cuadro lo realizó el maestro italiano en 1550 y actualmente se encuentra en el Museo del Prado con el número de catálogo 429. Es un cuadro realizado al óleo sobre lienzo y de unas dimensiones de 240 x 186 cm.

Perteneció a la colección de Antonio Pérez (secretario de Felipe II), y no ingresó en la Colección Real hasta que en 1585 lo adquirió el rey. En el año 1600 estuvo en el Alcázar de Madrid. Sufrió bastante en el incendio de 1734.

Se trata de una composición vertical compensada, de gran belleza muy al estilo de la época.

---

<sup>111</sup> [PÉREZ SÁNCHEZ 1965] Aliense pintor nacido en Grecia en 1556 de formación Veneciana.

<sup>112</sup> Ver más información sobre el relato de este visitante en el nexo de los documentos.





Fig. 30 TIZIANO Adan y Eva. MPM Madrid

En el inventario de Felipe II, se describe un retablo que fue un regalo de Francisco Zapata, conde de Barajas, que se encontraba en la sacristía y que se describe como:

44 [105]. Un retablo de pintura, al hóllo, antiguo, con quatro puertas que cierran el tablero principal de enmedio y en el cual en las puertas, está pintada la Genealogía de nra señora: en el tablero principal, Joachím y santa Ana y nra señora y Joseph y el niño Jesus, con vn ángel que le está dandovna pera con otras muchas figuras; y en la primera puerta de mano derecha, abiertas las puertas, Emerenzia, madre de sta. Ana, y en la segunda puerta Humeria, hermana de sta. Ana y madre de sancta Ysabel, con vn niño; y en la tercera puerta de mano yzquierda, S. Ysabel, madre de san Jho. Baptista con el niño en los brazos, y en, la quarta puerta, Zacharías, su marido, padre de san Jhoan. Buena pintura antigua de Flandes. Tiene de alto bara y dos tercias. Y de ancho, abiertas las puertas, cinco baras y tres quartas dióla a su magd don Francisco Zapata, conde de Varajas, pressidente del consejo Real; está colgada en la sacristía: tasado en dozientos y cinquenta ducados.<sup>113</sup>

Posteriormente un siglo después en la testamentaria de Carlos II de 1701-1703 en el capítulo referente a la Capilla Real se describe otras obras que completaban la decoración de la misma, de autores como Guardino, Carducho y Palidoro.:

[99] Un cuadro de cristo crucificado con la Cruz y los quatro doctores de la Iglesia y otras figuras originales de Guardino de tres baras de altto y dos y medio de ancho con marco negro tasado en mill reales

[100] Otra pintura del mismo tamaño con la Gloria y muchos santtos y en la tierra ministrando los Santos Sacramentales predicando un Religioso Dominico original de Vicenzio Carducho con marco negro tassado en Sesiscientos Reales.

[101] Otra pintura del mismo tamaño del Martirio de S. Hermenegildo de mano de Palidoro con marco negro tassado en mil zien Reales.

---

<sup>113</sup> De este retablo sólo se conserva una tabla *Zacarías* y, de clarooscuro, *San Bernardino* en el Museo del Prado (1296) y algo más de media *Santa Emerencia* y *Santa Clara* en el Louvre. Su autor, Jan Provost (t 1529).

## **6.4 Reconstitución gráfica de la Capilla Real del Alcázar.**

La restitución sería la operación de asimilar al hecho de dibujar algo que existe, mientras la reconstitución significaría el hecho de dibujar y proponer la totalidad de algo que no existe. La reconstitución implica una necesaria operación de proyecto para completar y proponer una solución constructiva coherente con los datos incompletos que se poseen. En este caso de la Capilla del Alcázar estaríamos hablando de una reconstitución, que debido a la no existencia vestigios físicos y los pocos planos existentes se plantea con importante dosis de propuesta.

Los testimonios sobre los que se ha de basar una reconstitución como ésta serán, los documentos gráficos y escritos ya presentados previamente en la investigación.

### **6.4.1 Fases del estudio planimétrico**

Para el estudio planimétrico de la Capilla del Alcázar se considerado conveniente seguir los siguientes pasos:

1. En primer lugar; partiendo de los planos existentes y de la documentación recopilada, se ha redibujado la capilla correspondiente a cada uno de los planos del Alcázar existente, utilizando el mismo grafismo para todos y representándolo a la misma escala, pero manteniendo en cada plano las dimensiones originales.
2. A partir de los dibujos realizados, se ha procedido ha hacer una comparación, pudiendo comprobar las divergencias existentes entre las diferentes representaciones del mismo hecho construido.
3. Ante la disparidad de medidas comprobadas en el apartado anterior se ha realizado un estudio dimensional de algunos elementos diferenciadores en los distintos planos dibujados; para obtener, de esta manera, unas dimensiones que

permitieran proponer una hipótesis de proporciones de la Capilla del Alcázar , teniendo en cuenta todas las fuentes utilizadas así como el análisis constructivo de la misma.

4. Con los datos anteriores por tanto se ha realizado una hipótesis de Reconstitución de la Capilla, comparando su transformación en los tres siglos que la afectaron. Aportando además unas secciones explicativas e inéditas.
5. Por último con los datos anteriores se han realizado una recreación en tres dimensiones, para su utilización en la recreación del funcionamiento acústico de la Capilla, de la que se presentan algunas imágenes. Para esta recreación se ha elegido el estado de la capilla en el siglo XVII, debido al ser el siglo más representativo en la vida de la Capilla así como por la realidad policoral.

#### **6.4.1.1 Análisis dimensional de los planos existentes**

Para esta primera fase del trabajo del estudio planimétrico de la capilla, se han seleccionado los planos de la Capilla y con elementos diferenciadores respecto a los otros, es decir el plano de 1536 de Covarrubias – De Vega, el de 1626 de Gómez de Mora y los de 1705 y 1709 de Ardemans, además del plano perteneciente a las Etiquetas Generales. Se han desechado los planos de Justi, los de Verger y el plano del Parquet por tener una representación demasiado esquemática de la Capilla, y no aportar nueva información sobre la misma.

Estos planos se han redibujado manteniendo las dimensiones del original, empleando un criterio gráfico igual para todos y ajustándolos a la misma escala. Se ha decidido presentarlos con un formato vertical, basado en el de las etiquetas generales de 1651:

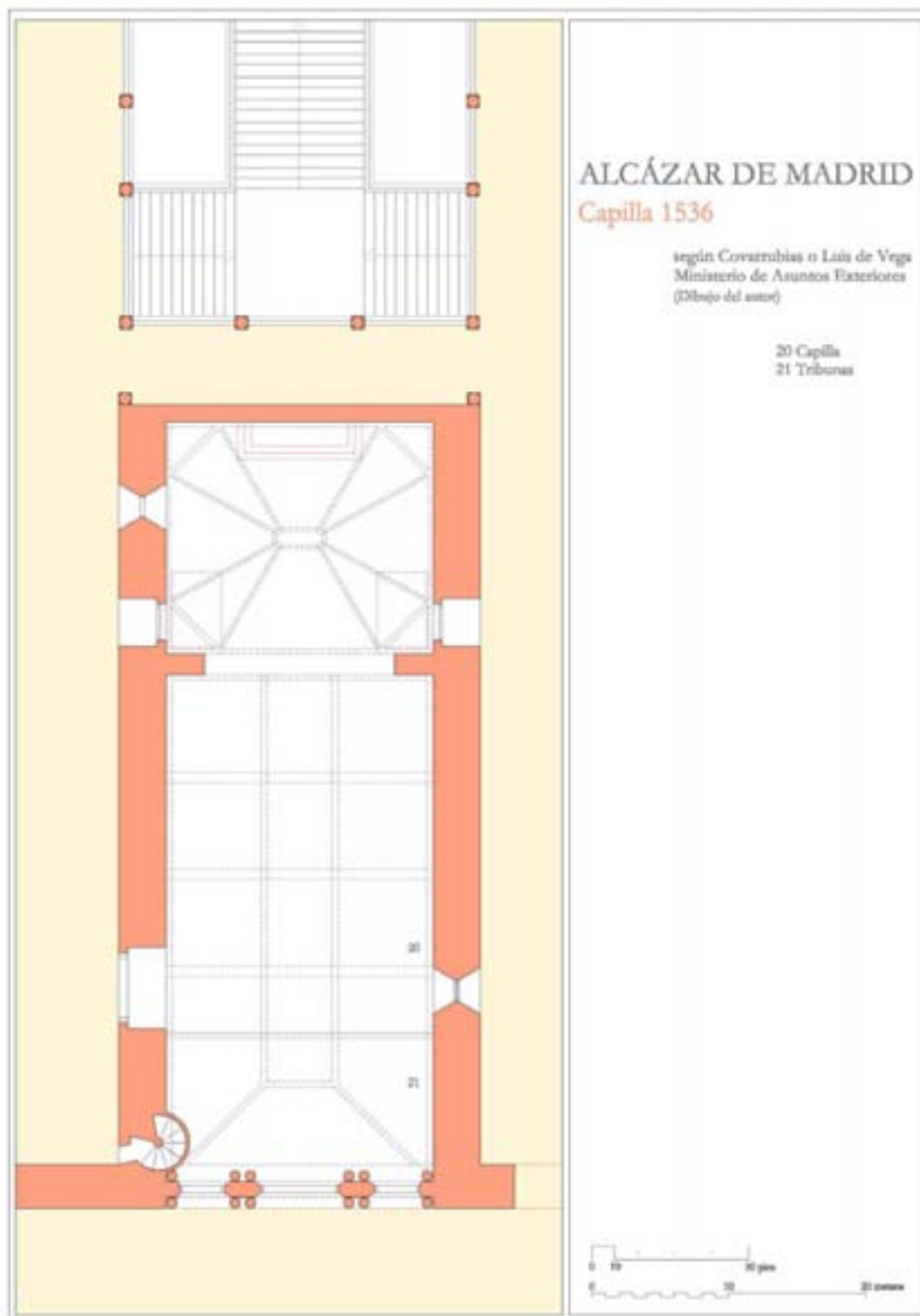


Fig. 114 Reconstrucción por el autor de la Capilla correspondiente al plano de Covarrubias – De Vega de 1536 BMAE.

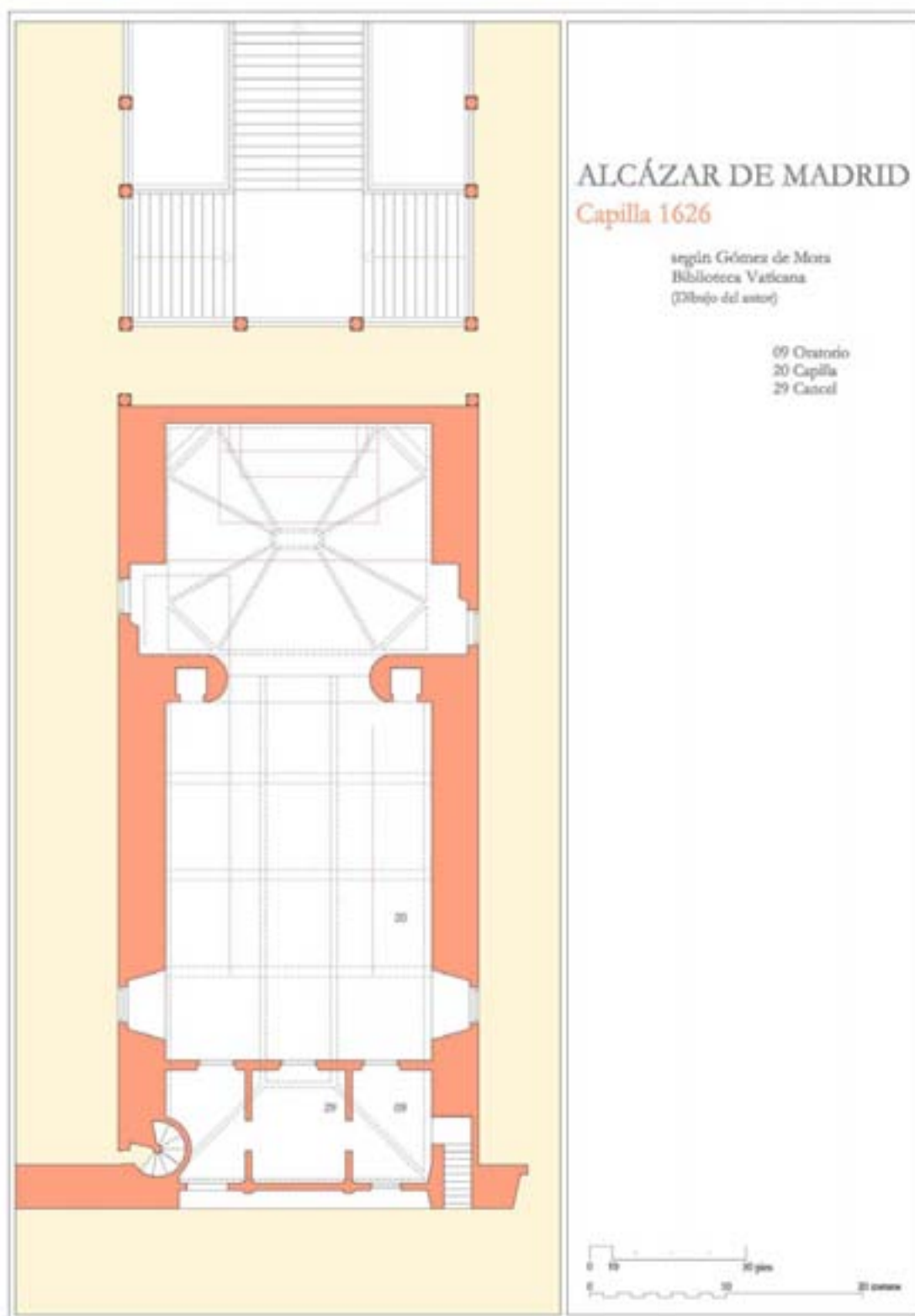


Fig. 115 Reconstrucción por el autor de la Capilla correspondiente al plano de Juan Gómez de Mora de 1626 BV.

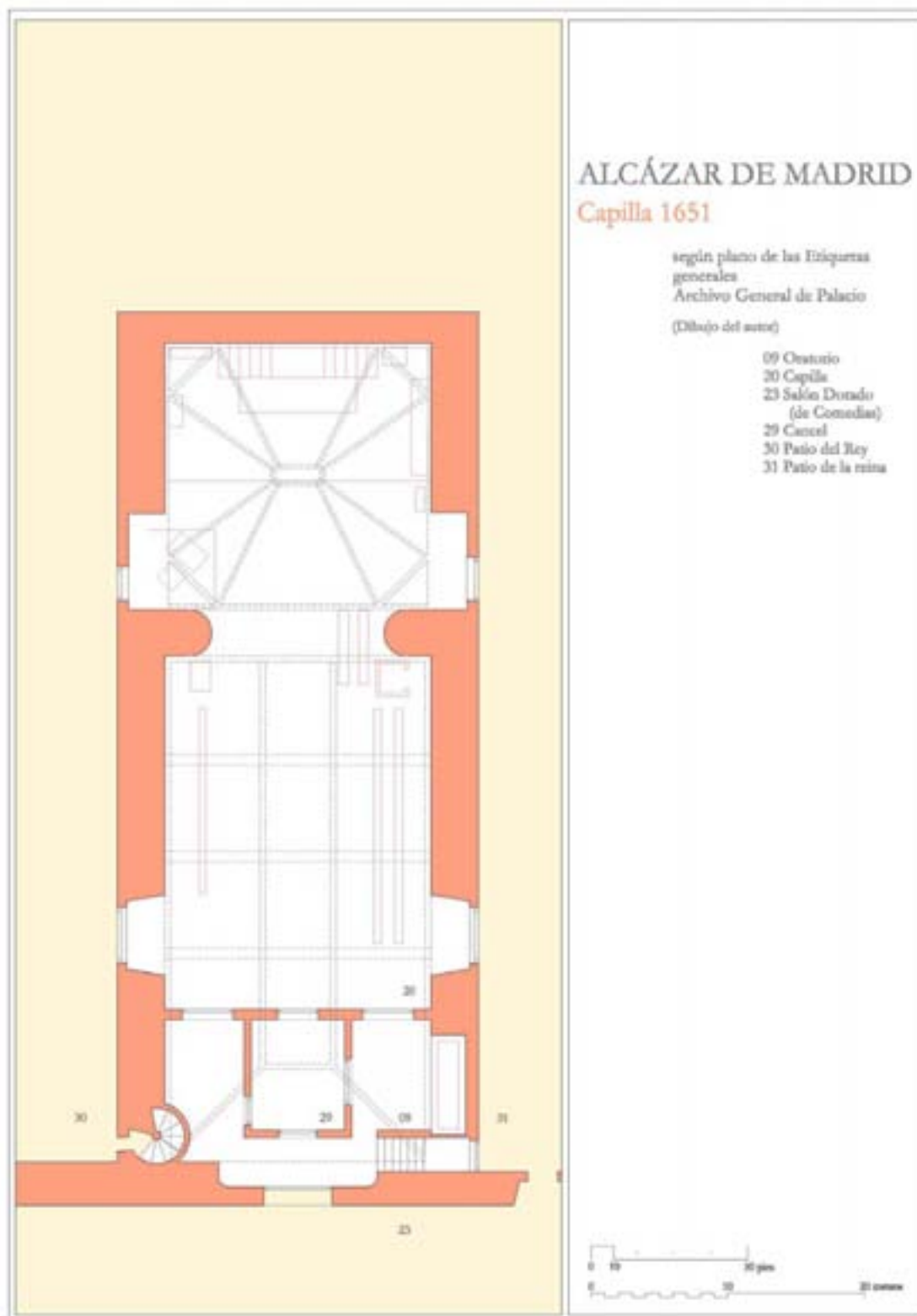


Fig. 116 Reconstrucción por el autor de la Capilla correspondiente al plano de las Etiquetas Generales de 1651 AGP.

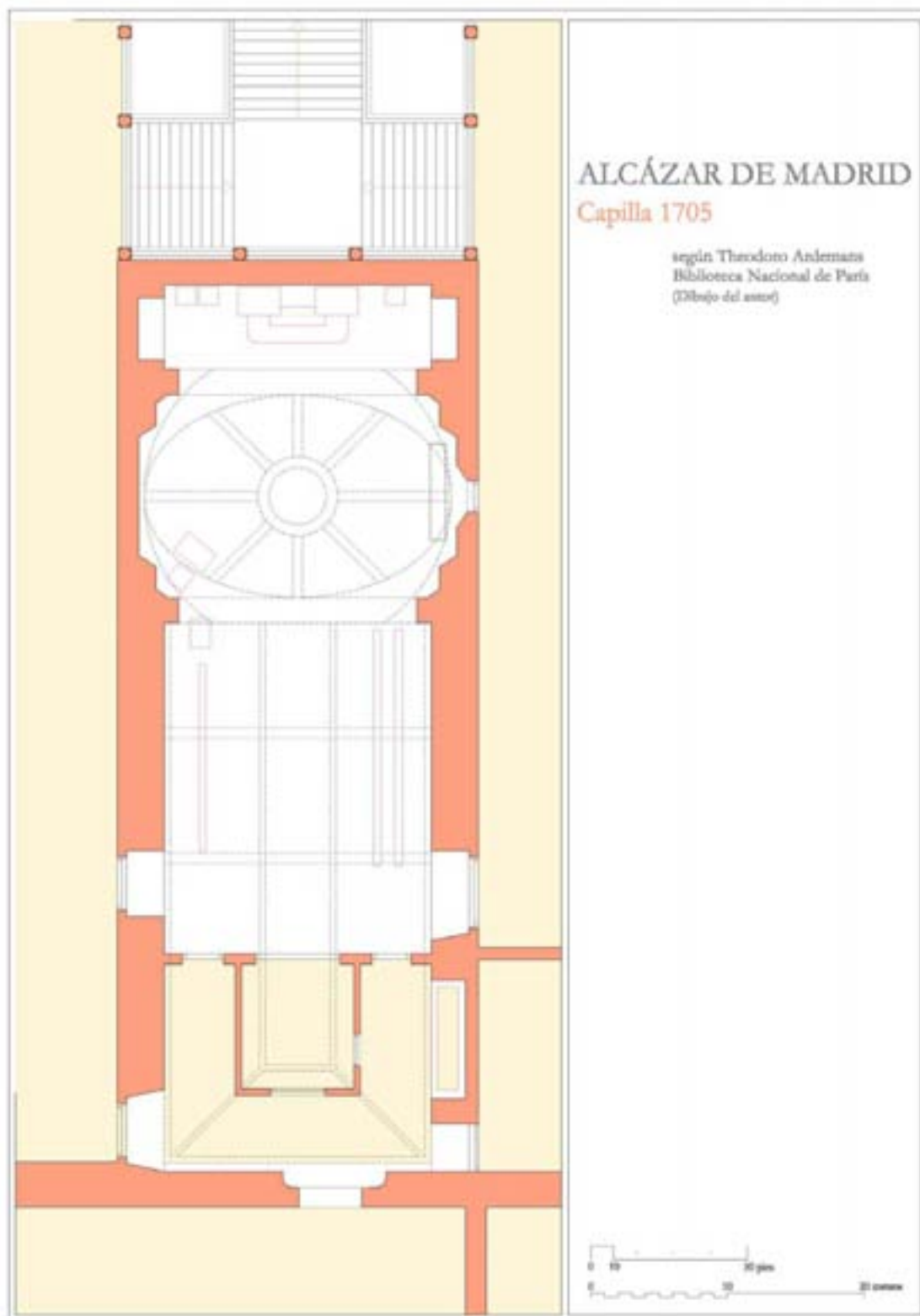


Fig. 117 Reconstrucción por el autor de la Capilla correspondiente al plano de Teodoro Ardemans de 1705 BNP.



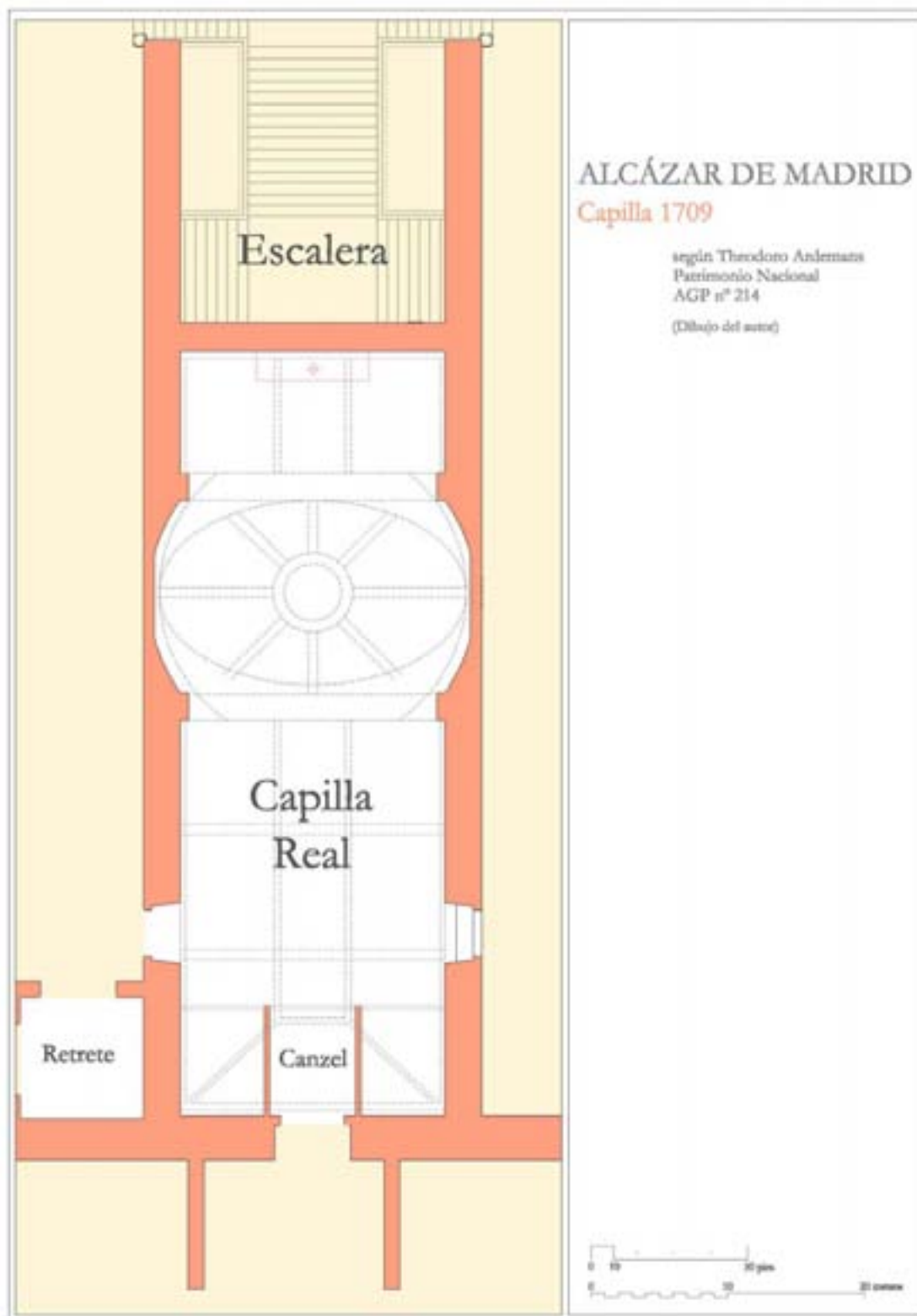


Fig. 118 Reconstrucción por el autor de la Capilla correspondiente al plano de Teodoro Ardemans de 1709 BNP.

#### **6.4.1.2 Comparativa de planos originales**

Para la comparativa de los planos históricos, una vez dibujados se han ordenado cronológicamente en un mismo documento. Se ha decidido alinear los dibujos relacionándolos por los pies de la capilla, ya que este muro, límite entre la Capilla y la Sala rica {Gran sala o Sala de la Emperatriz} se mantuvo invariable a lo largo de las diversas modificaciones de la capilla, no así el frente del altar que se trasladó para soportar los empujes de la cúpula.

Como se puede comprobar en el dibujo realizado que se presenta a continuación, {del que existe una reproducción mayor en el anexo de dibujos} hay diferencias notables entre las diferentes representaciones históricas. Se han trazado unas guías en cuatro ejes representativos; los pies, la línea de tribunas, el arco toral y la cabecera, ya que todos estos elementos constructivos no debieron tener variaciones a lo largo de las diferentes modificaciones de la Capilla, excepto el frente del presbiterio, ya que tanto el arco toral como las tribunas fueron modificadas en altura, pero lógicamente no hubo desplazamiento en planta de la estructura que lo sustentaba.

Este dibujo permite comprobar las notables diferencias existentes entre unos planos y otros.

Las diferencias en la zona del arco toral son mínimas, (excepto en el plano de 1709) no así en la zona de las tribunas en el que las diferencias entre estos planos son muy importantes, teniendo variaciones tanto la línea de tribunas como los huecos {puertas} situadas junto a ellas.

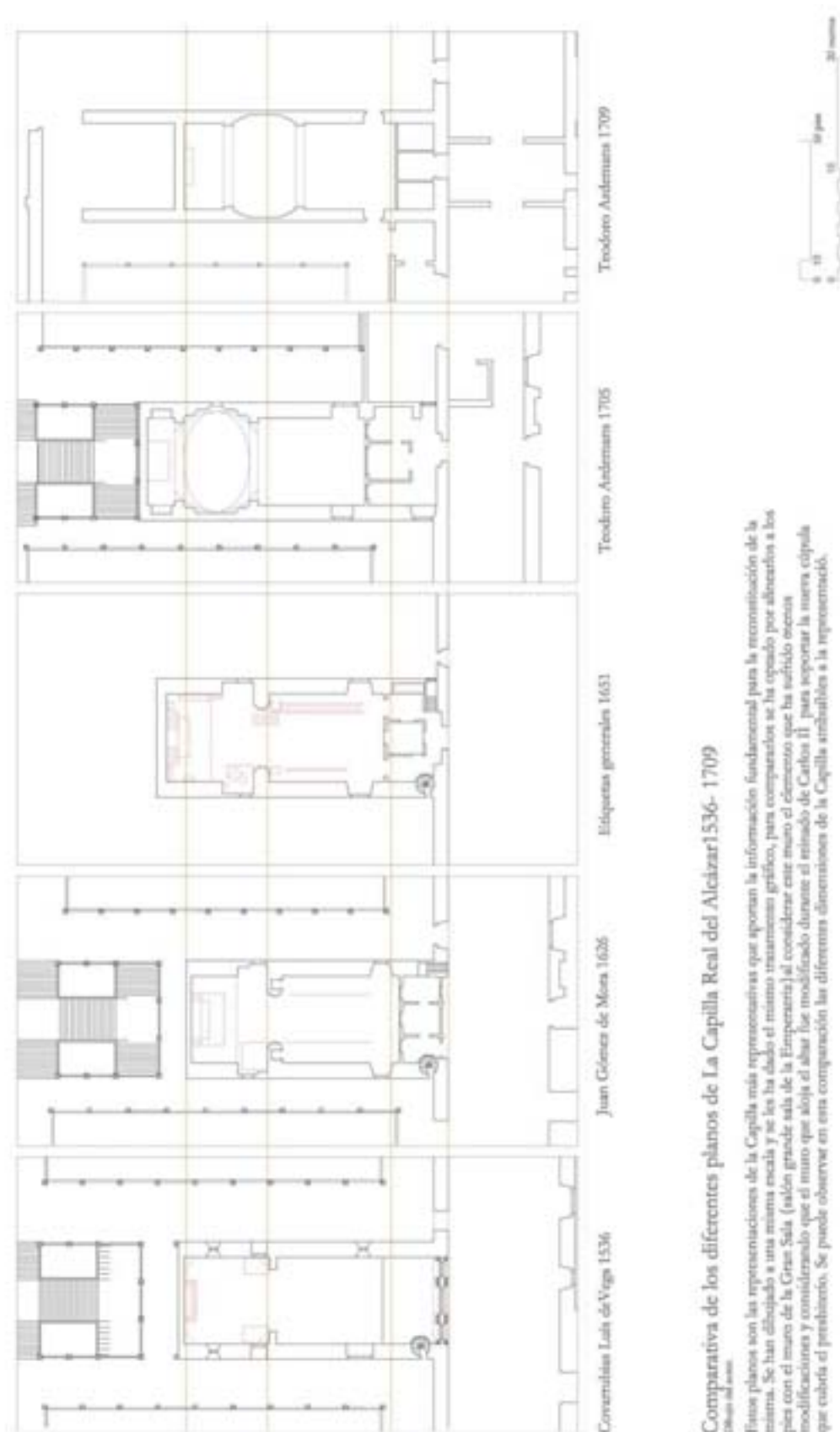


Fig. 119 Comparativa de los planos de la Capilla 1536-1709 (dibujo del autor.)

El análisis que se puede hacer sobre estas diferencias de dimensiones estaría basado en diferentes claves: en cuanto a la ideación del plano, en cuanto a la representación del mismo y por último en cuanto al soporte.

### **Análisis en función de la ideación de los planos.**

Los planos analizados surgieron con distintos fines lo que lleva a diferentes niveles de definición. Por un lado el plano de Covarrubias se realizó como plano de proyecto no dibujando una realidad existente sino que proponiendo una estructura que se realizará posteriormente. Los planos de Gómez de Mora y Ardemans (1705) se tratan de planos descriptivos que pretendían mostrar como era la realidad del palacio en todo su esplendor, seguramente para mostrar la grandiosidad de la Corte de Madrid frente a visitantes extranjeros. El plano de Ardemans de 1709 es claramente impreciso en la zona de la Capilla seguramente dado que no era la zona a estudiar, ya que se trata de un plano para la realización de unas obras en el ala sudoeste del palacio representándose de la Capilla únicamente su contorno, y ni siquiera representar la escalera anexa. Por último el dibujo de las etiquetas podemos considerar que únicamente tenía un fin protocolario, por lo que su nivel de precisión podía ser relativo.

### **Análisis en función de la representación**

Debemos considerar que todos los planos utilizados, excepto el de las Etiquetas, se tratan de planos cuyo cometido era representar el Alcázar en el que también se representa la Capilla por lo que el interés de la capilla es similar a otros elementos del dibujo y la representación de la misma podía estar sujeta a ajustes de dibujo al estar incluida dentro de una estructura mayor donde los ajustes serían complejos.

En segundo término y como continuación del apartado anterior, las escalas de los dibujos son pequeñas<sup>114</sup> por lo que al extrapolar las dimensiones a una escala común de ampliación pueden arrastrar errores significativos.

El trabajo de campo y toma de medidas in situ, realizados para el dibujo de los planos en siglos diferentes también pudo llevar a errores, que se acumularan, no tenemos datos para saber en que se basaban los autores de cada plano para realizarlos. Todo hace pensar, dada la diferencia entre ellos, que no fueron unos planos fuentes de información para los siguientes, considerando también la diáspora de los mismos. Seguramente para cada plano se haría una toma de datos in situ, controlada por el maestro mayor y posteriormente se trasladarían al papel, este método todavía hoy utilizado arrastra numerosos errores que sólo la capacidad y el interés del responsable subsana.

#### **Análisis en función del soporte.**

Por último, en cuanto a los soportes y de una manera menos importante también pueden existir diferencias achacables a los mismos ; los soportes (papel, cartón,...) en el que están representados los dibujos son materiales susceptibles de cambio dimensional a través del tiempo, el tipo de papel utilizado en la época llega hasta nuestros días con variaciones significativas de sus dimensiones<sup>115</sup> debido a retracciones del mismo afectando a unas dimensiones de distinta manera que a otras, y por supuesto afectando a cada plano de una manera diferente.

Se puede completar las causas de las diferencias existente entre los planos a la reproducción de los planos a los que se ha tenido acceso y en los que se ha basado el

---

<sup>114</sup> N del A. Entendiendo escalas pequeñas como representaciones pequeñas, aunque el factor de la escala sea grande. Así una escala de 1 a 50 la denominaría escala grande y la de 1 a 4000 una escala pequeña.

<sup>115</sup> Al respecto de las diferencias dimensional de los planos es interesante el artículo realizado por Javier Ortega [Ortega 2001] respecto a los planos de la Morid en el que hace una referencia a la modificación de las dimensiones por la dilatación del soporte.

estudio, que han podido arrastrar según el método y el rigor con que se hayan realizado las reproducciones.

#### **6.4.1.3 Estudio métrico**

Como complemento al análisis gráfico de los planos se ha realizado un estudio métrico de los planos que tenían representada la escala gráfica. Lo que permitía la comparación, y de esta manera, se puede soslayar las diferencias entre los distintos autores y se hace un estudio considerando de las circunstancias de cada plano. Se eligieron una serie de medidas generales comunes a todas las representaciones para comparar como longitud anchura y grosores de muros.

Los datos así obtenidos son los siguientes.

##### **1536 El plano de Covarrubias- De Vega**

Longitud hasta tribunas 55 pies\* castellanos = 15,4

Anchura 25 pies

Grosor de muros 4-5 pies 1.12-1.4 m

Grosor de testero 2.5 pies .56 m

Longitud desde testero hasta sala de comedias o de la reina 73 pies = m

##### **1626 Plano de Juan Gómez de Mora.**

Longitud hasta tribunas= 67 pies castellanos = 18.76 m

Anchura 26 pies 7.28 m

Grosor de muros 4-5 pies 1.12- 1.4 m

Grosor de testero 2 pies .56 m

Longitud desde testero hasta sala de comedias o de la reina 80 pies = 22.4 m

##### **1651 Plano de las Etiquetas Generales.**

Este plano al no tener escala gráfica por lo que no se utiliza para la comparación de datos numéricos.

##### **1705 Plano Teodoro Ardemans**

Longitud hasta tribunas= 63 pies\* castellanos =

Anchura 25 pies

Grosor de muros 4-5 pies 1.12-1.4 m

Grosor de testero 3\* pies .56 m

Longitud desde testero hasta sala de comedias o de la reina 87 pies\* = m

### **1709 El plano de AGP 204**

Longitud hasta tribunas = 68 pies\* castellanos

Anchura 28 pies

Grosor de muros 4-5 pies 1.12-1.4 m

Grosor de testero 2.5\* pies .56 m

Longitud desde testero hasta sala de comedias o de la reina 85 pies\* = m

A parte de estos planos, existen unas dimensiones de la Capilla publicadas por Yves Bottineau<sup>116</sup> que la define como:

La “Capilla Real” était de proportions modestes: les tribunes mises à part, elle mesurait environ 10 toises<sup>117</sup> sur 4, soit à peu près 19m50 sur 7m 80 - elle était donc un peu moins longue et moins large que le salon des miroirs.<sup>118</sup>

No figura la fuente documental en la que se basa para esta afirmación, por lo que no teniendo otros datos, debemos pensar que estas dimensiones se fundamentan en una medida realizada por el mismo autor sobre los planos a los que el hubiera podido tener acceso.

Como se explicó en la cronología de publicación de los planos del Alcázar, Bottineau en 1956 pudo conocer el plano de Justi y de Verger que él hizo público en 1955 (atribuyéndolo en ese momento a Carlier aunque luego rectificó), y también probablemente conocería el plano de Juan Gómez de Mora publicado en 1952, por

---

<sup>116</sup> [BOTTINEAU 1956<sup>a</sup>, 439]

<sup>117</sup> 1 toise equivalente a 6 pies (aproximadamente 2 metros)

<sup>118</sup> Traducción del autor. La capilla Real tenía unas proporciones modestas : las tribunas medidas aparte media alrededor de 10 varas por 4 , que serían aproximadamente 19m50 sur 7m 80 Recogido posteriormente también en [GERARD 1984,16]

Iñiguez, pudiendo conocer alguno más aunque no estuviese publicado por lo dimensiones publicadas por Bottineau corresponderían a estos mismos planos con los que se ha trabajado en esta investigación.

Todos estos datos, incluido los de Bottineau, se han ordenado en el cuadro siguiente para una mejor comparación.

Cuadro comparativo de las dimensiones de los planos de la Capilla. Elaborado por el autor							
	Covarrubias 1536	JGM 1626	Etiquetas 1651	Ardemans 1705	Ardemans 1709 AGP	Bottineau	Propuesta
Longitud hasta tribunas	55/15,4	67/18,76		63/17,64	68/19,04	-/19,5	67/19
Anchura	25 *	26/7,28		25/7	28/7,84	-/7,80	27/7,56
Presbiterio	26/7,28	25/7					25/7
Presbiterio >1665				33/9,24	29/8,12		29/8,12
Grosor de muros	4 /1,12	4-5 /1,4		4-5/1,4	4-5 /1,4		4,5
Grosor de testero	2,5 /0,7	2/0,56					2,5
Grosor de testero >1665				3/0,84	2,5/0,7		3
Longitud hasta la sala	73/20,44	81/22,68					81/22,68
Longitud h. la sala >1665				87/24,36	85/23,8		86/24,08
Tribunas	15/4,2	14/3,92		23/6,44	16,5/4,62		16
Medidas en pies castellanos/metros Valores en rojo valores extremos no considerados							

Cuadro 1 Cuadro comparativo de las dimensiones de los planos



A partir de este cuadro se hace una propuesta de aproximación metrológica que servirá de base junto a la comparación gráfica realizada anteriormente; para la realización de un hipótesis de Reconstitución.

#### **6.4.1.4 Hipótesis de reconstitución.**

Para obtener unas dimensiones precisas de la Capilla del Alcázar en primer lugar se ha partido como primera aproximación del plano de Juan Gómez de Mora realizado en 1626; ya que es el documento más preciso en la representación de los elementos arquitectónicos<sup>119</sup>, complementado por el plano de la Etiquetas de 1651 que al ser de mayor escala es más específico en cuanto a la definición de la Capilla y por tanto tiene un mayor número de detalles, complementándose ambos con la información sacada del resto de documentación.

La reconstitución se ha realizado considerando cada uno de los siglos de la Época Moderna. Que corresponden con las tres importantes transformaciones arquitectónicas sufridas por la capilla del Alcázar.

---

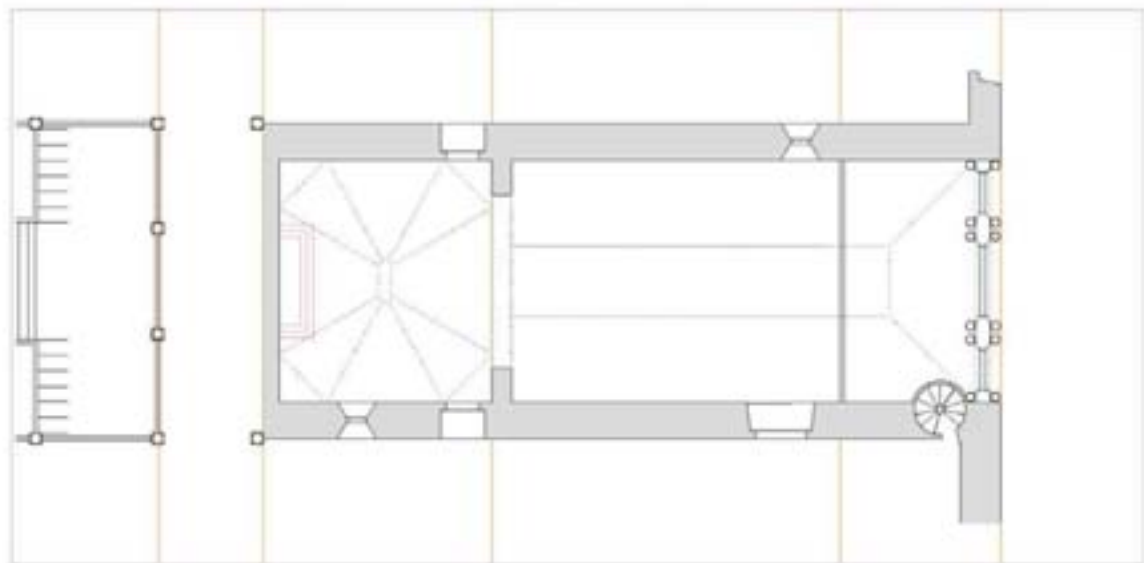
<sup>119</sup> Ver las Notas sobre fuentes utilizadas en la representación de planos en [BARBEITO 1992, 325]

## Hipótesis Planimétrica XVII

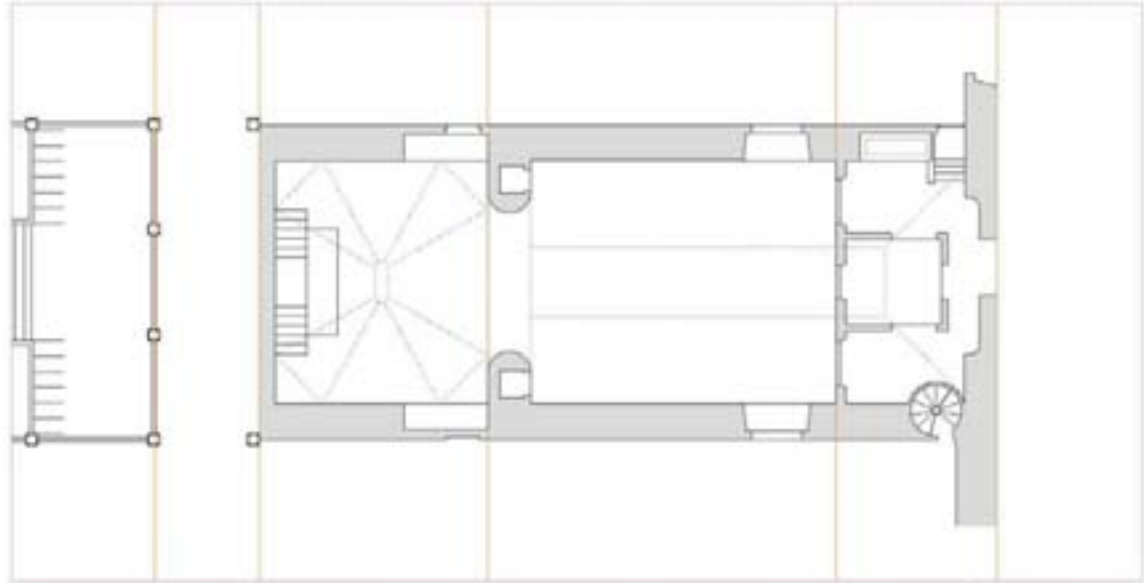
Estudio comparativo de la configuración de la Capilla del Alcázar a lo largo de su historia 1435-1734.

Partiendo de una reconstrucción realizada por el autor, que se ha basado en la documentación planimétrica y escrita obtenida. Se han ido ajustando en unos mínimos parámetros, todas las modificaciones documentadas de la Capilla.

0 10 metros



La Capilla en el siglo **XVI** (1536)  
La Capilla de Carlos V y Felipe II



Cambio del polígono de Conde por el Panteón de Sicilia.

Modificación del arco total amplándolo para mejorar la visión de las tribunas.

Trabajo de pintura y mantenimiento general de las armaduras.

Ampliación de las tribunas haciendo el canal.

Realización del ornato privado.

Modificación de la entrada.

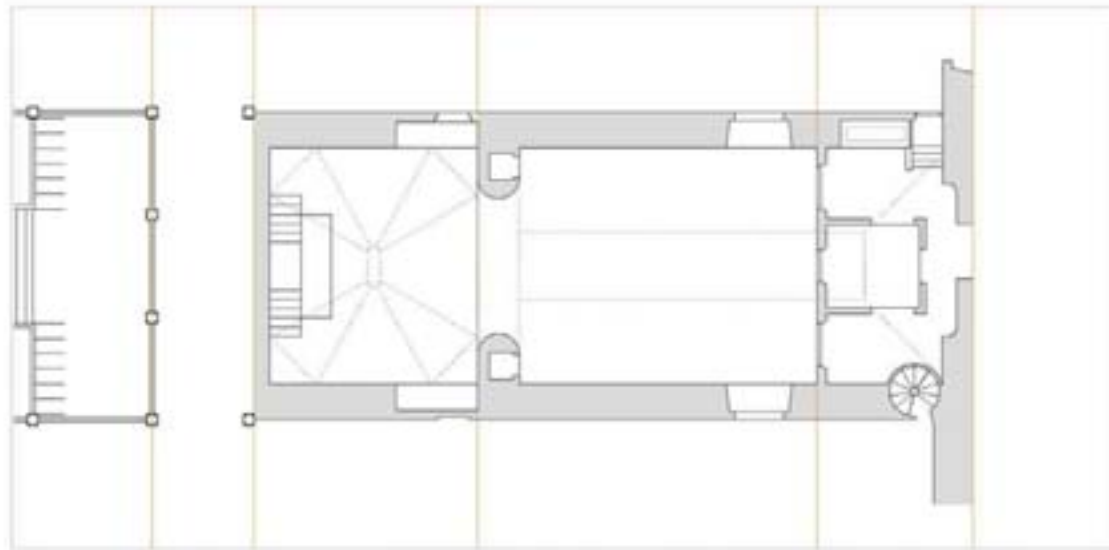
La Capilla en el siglo **XVII** (1626-1645)  
Los Habsburgo. (Felipe III, Felipe IV y Carlos II)

## Hipótesis Planimétrica XVIII

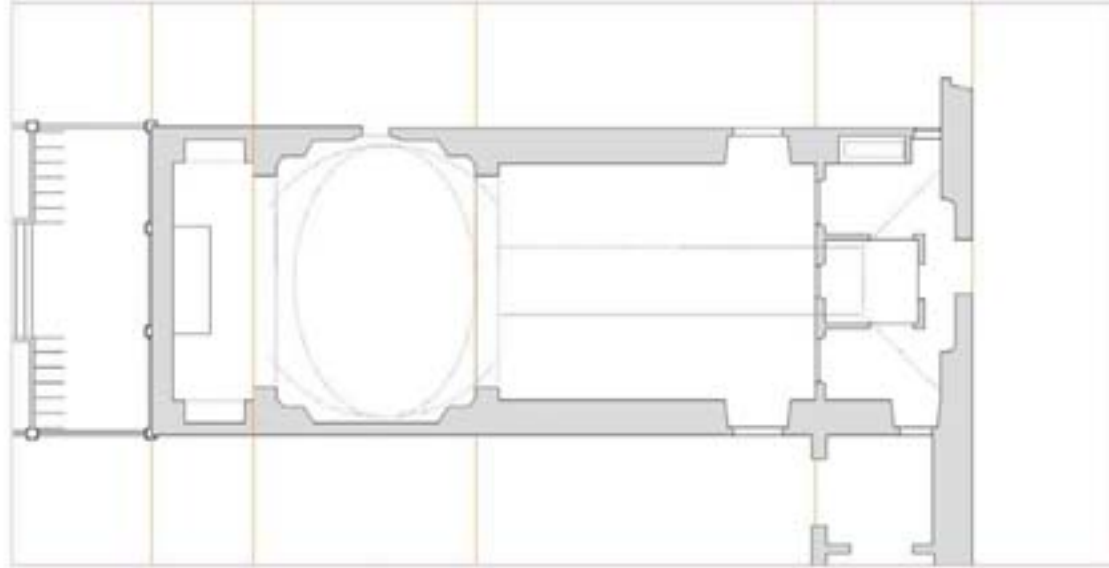
Estudio comparativo de la configuración de la Capilla del Alcázar a lo largo de su historia 1435-1734.

Partiendo de una reconstrucción realizada por el autor, que se ha basado en la documentación planimétrica y escritobornada. Se han ido ajustando en unos mínimos parámetros, todas las modificaciones documentadas de la Capilla.

0 10 metros



La Capilla en el siglo **XVII** (1626-1645)  
Los Habsburgo. (Felipe III, Felipe IV y Carlos II)



La Capilla en el siglo **XVIII** 1705 - 1734  
Felipe V de Borbón

Ampliación hacia la escalera para exponer la nueva capilla.

Altar de perfilado.

Capilla encastrenada manteniendo la bóveda cubierta de molduras.

Modificación arco toral.

Trabajo de pintura y mantenimiento general de las armaduras.

Modificación de las rebordos.

Eliminación de la escalera de caracol.

#### 6.4.1.5 Secciones

El estudio planimétrico se ha completado con el dibujo de unas secciones de la capilla en 1626.



Fig. 120 Sección transversal de la Capilla del Alcázar 1626, desde el presbiterio mirando el altar. Dibujo del autor.



Fig. 121 Sección transversal de la Capilla del Alcázar 1626, desde la nave mirando el altar.  
Dibujo del autor.



Fig. 122 Sección transversal de la Capilla del Alcázar 1626, desde la nave mirando hacia las tribunas. Dibujo del autor.

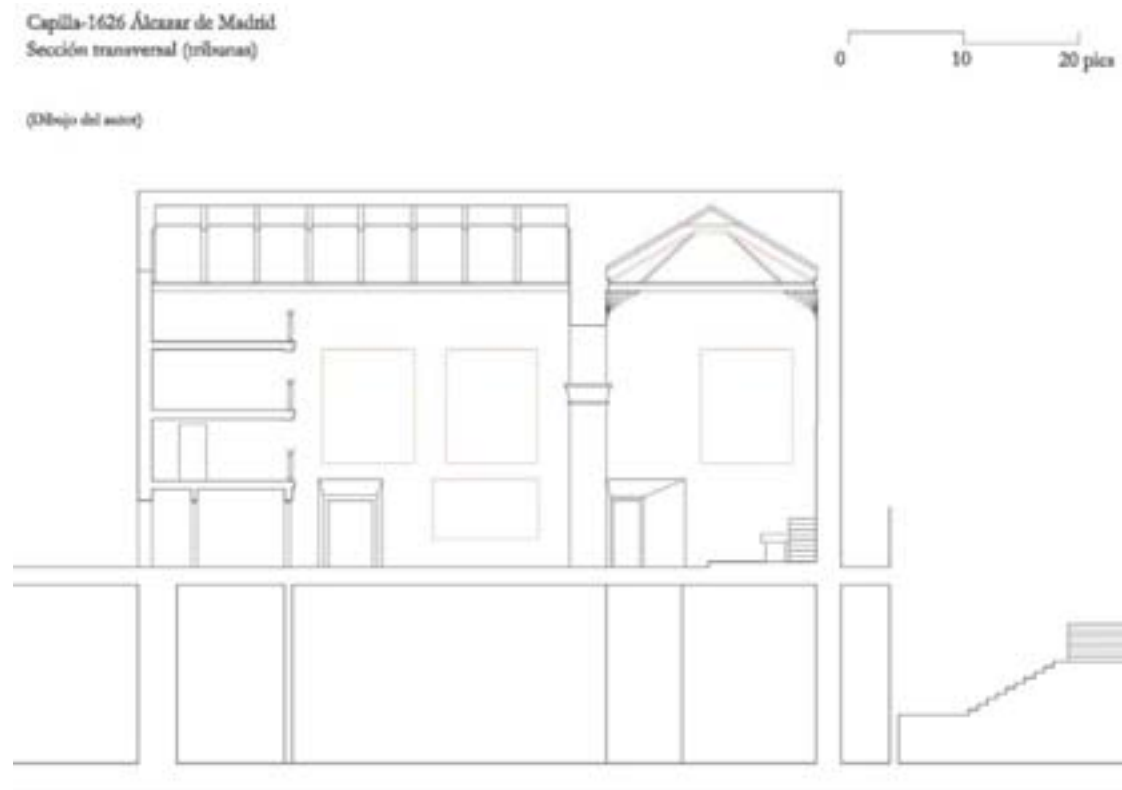


Fig. 123 Sección longitudinal de la Capilla del Alcázar 1626, Dibujo del autor.

#### 6.4.1.6 Hipótesis de reconstrucción 3D.

Para la realización de la prueba acústica ha sido precisa realizar un modelado en tres dimensiones, que una vez realizado se presentan aquí alguna de las imágenes con el programa producidas.



Fig. 124 Recreación 3D de la Capilla.





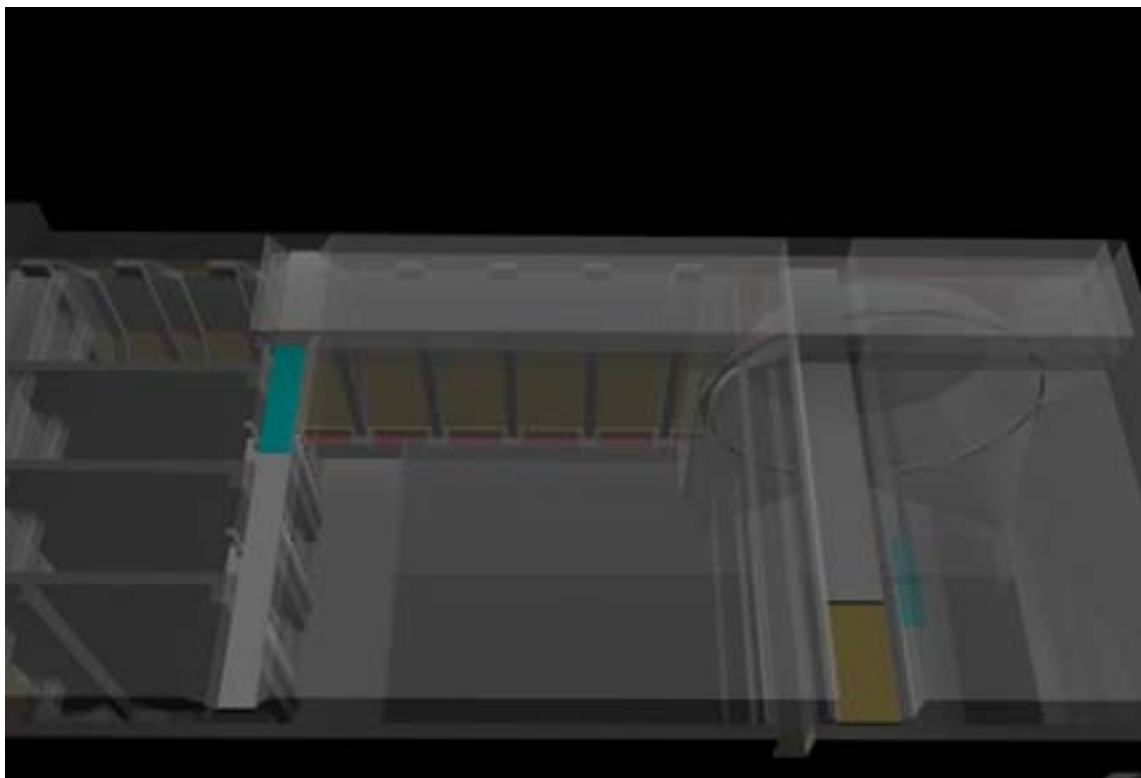


Fig. 125 Imagen virtual de la Capilla



## **6.5 Otros espacios utilizados por la Real Capilla**

El Cometido de la Real Capilla era fundamentalmente como complemento de las celebraciones litúrgicas, pero también cubría funciones de acompañamiento a los fastos de los monarcas y en las representaciones de música civil en otros lugares fuera de la Capilla. Como elemento consustancial de la liturgia, la música estaba presente en los ritos religiosos siempre que se requiriera, cuando la solemnidad de la celebración y la representación y número de participantes lo aconsejara, tanto en los diferentes oratorios del Alcázar, como las iglesias y parroquias vinculadas a la Corte.

Otra forma de representación del poder de los Monarcas y de la Iglesia era la realización de significativas procesiones, que mostraran al pueblo los atributos del poder. En estas manifestaciones la música tenía un papel primordial como símbolo del poder real y estaba interpretada por las agrupaciones de caballeriza y en ocasiones por la Real Capilla. Por último la Real Capilla también cubría una función de música civil junto con otras agrupaciones musicales de Corte, generalmente aportando algunos de los músicos e instrumentos a las veladas musicales organizadas por las distintas reinas en sus aposentos.

### **6.5.1 Oratorios en el Alcázar**

Carlos V obtuvo permiso mediante un *Breve*, del 15 de marzo de 1555 concedido por el Papa, para tener un altar portátil en su cámara u otro lugar de palacio que lo requiriese para oír misa<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> RAH 9/708, ff 10 V *Bulas y Breves Pontificios relativos a la jurisdicción privilegiada de la Real Capilla*. Madrid pp 5-19.

Con esta dispensa en el Alcázar se dispusieron numerosos oratorios que complementaban a la Capilla en la celebración de los ritos, estos oratorios no competían con la capilla principal, sino permitían cubrir otro tipo de situaciones. Desde Felipe II, y de una manera especial Felipe IV, los monarcas acudían diariamente a los oficios, pero dado que el ceremonial borgoñon establecía un rígido ceremonial para *salir a capilla*, generalmente optaban por celebrar dichos oficios en sus oratorios privados.

La Reina tenía su propio oratorio, donde asistía a diario a los oficios con su corte de doncellas, y que servía para realización de determinados ritos de la Corte que no tenían cabida en la Capilla de palacio, como eran los matrimonios de las damas de la corte, “*bautismo de moro*” y “*conversiones*” donde la Real Capilla participaba como elemento acompañante a la ceremonia.

Por otra parte, dentro del Alcázar se alojaban distintas personalidades de la Corte, en lo que se denominaban apartamentos privados. Dichos apartamentos estaban constituidos por diversas estancias donde el noble podía realizar funciones representativas dentro de la Corte, así como alojarse temporadas con todo su servicio; una de las estancias de estos apartamentos, se solía adecuar como oratorio privado. En el plano de Juan Gómez de Mora de 1626, durante el reinado de Felipe IV, se pueden identificar en el Alcázar, al menos, los apartamentos del conde duque de Olivares; el de la condesa de Olivares, que estaba al servicio de la Reina; el de la marquesa de Liche, el de la condesa de Lemus, las habitaciones de la Reina de Hungría, y el apartamento del Cardenal de Toledo el infante Don Fernando, todos ellos con su pequeño oratorio.

Todavía algún espacio más se adecuó como oratorio, para los infantes o junto a las reliquias.

Todos estos oratorios estaban profusamente decorados, Tiziano durante el reinado de Felipe II, fue el pintor que realizó numerosos cuadros para estos lugares de devoción.

Para hacer la relación siguiente, donde se indican dichos oratorios, se ha basado en el plano de Juan Gómez de Mora de 1626, ya que coincidente con el reinado de Felipe IV, refleja numerosos espacios reservados como oratorio; completándose con otros datos testimoniales.

#### **4.3.1.1 Los oratorios del Rey**

##### **- El oratorio de Carlos V**

Carlos V poseía un oratorio privado junto al cuarto nuevo, (el inventario de 1636 lo sitúa junto al Salón de Comedias del cuarto principal) donde se encontraban las obras de Tiziano del *Ecce Homo* y *La Dolorosa*.

Las dimensiones del espacio eran reducidas por lo que es de suponer que la participación de la Real Capilla se limitaría a uno o dos miembros, con un instrumento (arpa, realejo) y en contadas ocasiones.

##### **-El Oratorio en el cuarto bajo de Felipe II (Planta sótano)**

Bajo la galería y debajo de las estancias del Consejo Real<sup>121</sup>, Felipe II acondiciona unas habitaciones como apartamento privado, donde se aloja cuando la enfermedad de gota le mantuvo postrado en cama; según contaba con sus propias palabras en cartas escritas a las infantas<sup>122</sup>:

a la infanta Doña Catalina el 14 de mayo de 1587 :

---

<sup>121</sup> Ver descripción que hace Diego Cuebils en *Thesoro Chorographico de las Españas. MS Harl. 382 del British Museum*. [Anexo de Fuentes escritas]

<sup>122</sup> BOUZA F,J *Cartas de Felipe II a sus hijas* 1988

”Yo no salí de Madrid la Navidad, como solía, sinio que mestube en el aposento baxo que hize, que es muy bueno por el invierno”

a las infantas el 12 de marzo de 1588

Ya creo que habréis sabido la causa de no haberos escrito antes, que ha sido habérseme anticipado la gota (...)

He pasado esto en un aposento bajo, donde solía tener el consejo Real, que tiene una buena galería y encima un corredor de sol que dejé a hacer cuando fuimos a Aragón,...

En este aposento bajo, del que no tenemos ningún documento gráfico por lo que no podemos conocer la distribución de las estancias, si que sabemos que se abría al jardín de la priora y que una de las habitaciones importantes se trataba del oratorio, donde el soberano oía misa a diario cuando se encontraba convaleciente. Esta capilla estuvo decorada también por las imágenes del *Ecce Homo* y la *Virgen de los Dolores* de Tiziano.<sup>123</sup> Que su padre, Carlos V, había tenido en su oratorio privado y parece que posteriormente se llevó a su retiro de Yuste, recuperándolas Felipe II para este oratorio.

Las dimensiones de este espacio no podemos conocerlo, pero si se puede saber, en otro orden de cosas, que al no moverse el rey por su enfermedad, si que se realizaron muchas de las funciones de la Corte en este aposento bajo durante un largo período de tiempo.

Previo al intercambio de cartas con sus hijas en las que hace referencia al oratorio, el 22 de enero de 1584 se redacta un documento con el encabezamiento *La orden que se ha de guardar en lo que toca a la capilla*<sup>124</sup> que se refiere a este oratorio privado del Monarca. Éste en primera persona, dictamina todo lo referente a las celebraciones litúrgicas que en el oratorio se han de realizar. Contando con la *petite chapelle o del messes basses* para estas celebraciones privadas. En este documento no hay ninguna

---

<sup>123</sup> Este oratorio es el del cuarto bajo del inventario publicado de por Sánchez Cantón : *Inventarios Reales. Bienes Muebles que pertenecieron a Felipe II*, Madrid 1952 V.I p 21 ver explicación sobre el

<sup>124</sup> IVDJ , envío 7 (II) Fol. 72 r-73v.

referencia a aspectos musicales, aunque todo hace suponer que años más tarde cuando la enfermedad le tenía postrado en cama y no salía de estos apartamentos, en las ceremonias religiosas que lo precisaran, sí que mantendrían un ceremonial similar al de la Capilla; por lo que la Real Capilla de Música participaría con sus miembros acompañados por algún órgano portátil situado en el oratorio.

- El Oratorio del Rey en la Planta principal junto a sus aposentos. Felipe IV

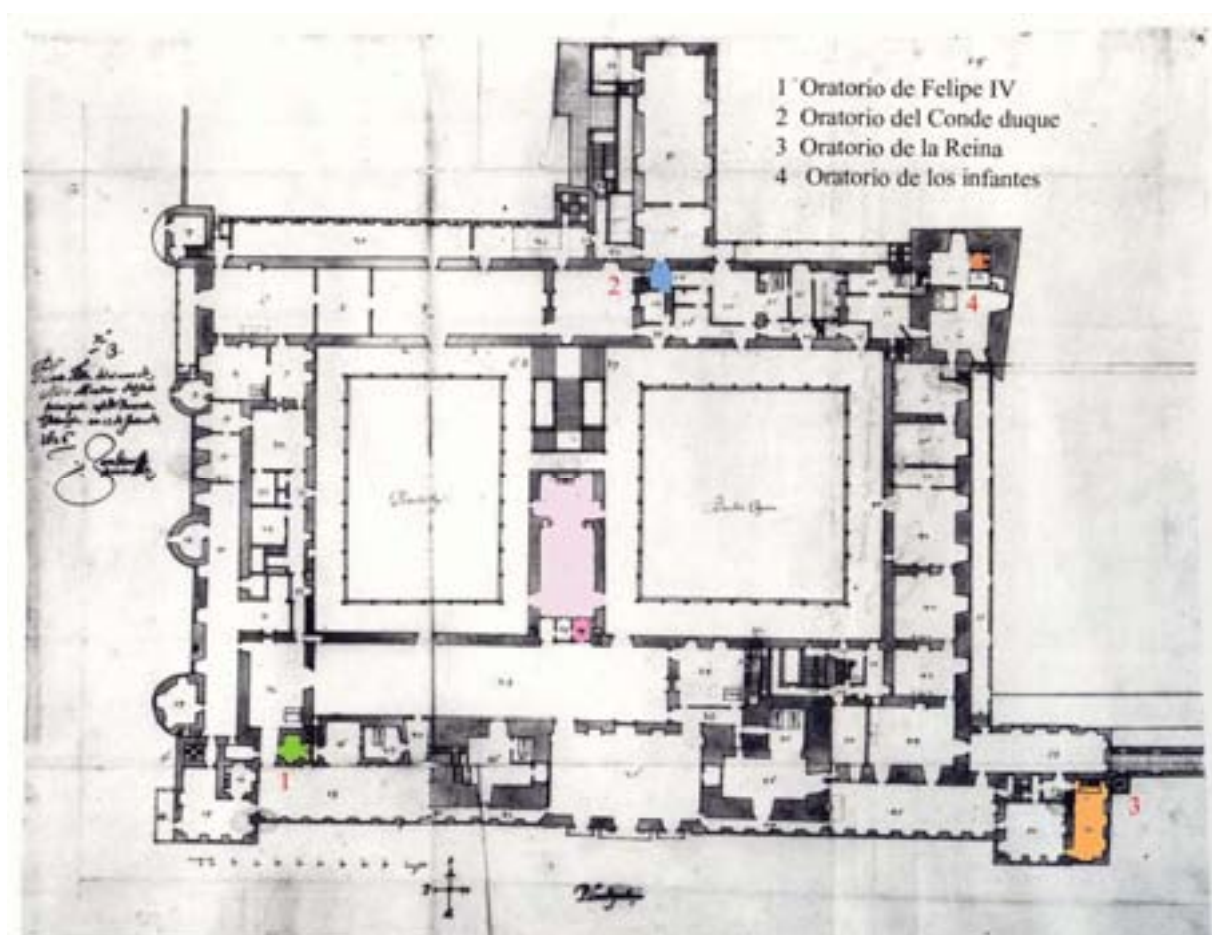


Fig. 127 J. GOMEZ DE MORA. 1626 *Planta principal del Alcázar con indicación de la situación de los oratorios*

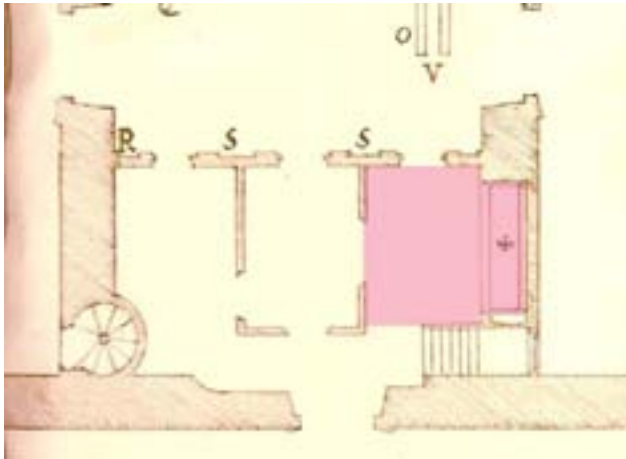


Fig. 128 Etiquetas generales 1651 Detalle de la Planta de la Capilla con indicación del oratorio

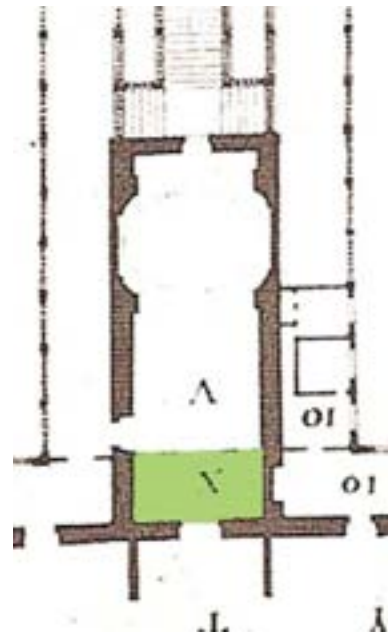


Fig. 129 Du VERGER 1711 Detalle del plano del Alcázar con la indicación del Oratorio de San Luis

En el plano de 1626, Juan Gómez de Mora sitúa el oratorio privado del Rey [14] en la Planta principal en la Torre Dorada II, cerca de la pieza oscura [16]. Este sería el oratorio que utilizaba Felipe IV para sus oraciones privadas con o sin la participación de la Real Capilla.

- Oratorio en las tribunas de la Capilla Real.

Felipe II había ordenado situar un pequeño oratorio en las tribunas de la Capilla tanto para oír misa privada, así como para asistir a las ceremonias sin ser visto.<sup>125</sup> Y se mantuvo por los consecutivos monarcas. Siendo un lugar donde se participaba de toda la celebración eucarística con todo su esplendor de oraciones y cantos pero sin la necesidad de estar expuesto al público.

.

- El Oratorio de San Luís

<sup>125</sup> Veronique Gerard recogen en [GERARD 1983,278] La cita sobre las misas privadas de Felipe II en L de ARGUIJO *Cuentos* 1979

En julio de 1711 parece que se estaba realizando un oratorio nuevo dedicado a San Luís, ya que Ardemans comunicó el comienzo de su construcción, no teniéndose localizado con precisión. Tal vez se tratara de un arreglo en la antigua tribuna sobre la capilla, ya que en el plano de Du Verger aparece modificado sin las particiones que había tenido y además viene referido en la leyenda espacio como oratorio {x}<sup>126</sup>

#### **6.5.1.2 Oratorios de la Reina y de los Infantes**

En el mencionado plano del J Gómez de Mora est  n señalados en la planta principal los oratorios de los infantes y de la reina. Situados ambos en el ala Este del Patio de la Reina

Del oratorio de los infantes describe Juan Gómez de Mora

[61] Habitación con cama doble para la Infanta y el ama “de aquí salió el bautismo a la capilla real” contiguo y dentro de la torre está el aposento con su correspondiente oratorio para “su alteza y sirvientes” [62]

Haciendo mención a al torre de la Reina o Bahona {noreste} y al oratorio que sirvió para preparar el bautizo de los infantes.

En cuanto al oratorio de la Reina se situaba en el Cuarto de la Reina al final de la fachada principal en la vieja torre del Sur este la capilla privada de la Reina (51) s (50) con una sacristía adosada (52), Para dicha capilla Velázquez pintó la *Coronación de la Virgen*.

- Oratorio de la Reina Isabel de Borbón

A finales de 1629 se construyó un oratorio nuevo para la reina Isabel de Borbón, para ello se prolongó la galería del Cierzo y se realizó una sala de unos 10,5 m x 5 m,

---

<sup>126</sup> [BARBEITO 1992,209]



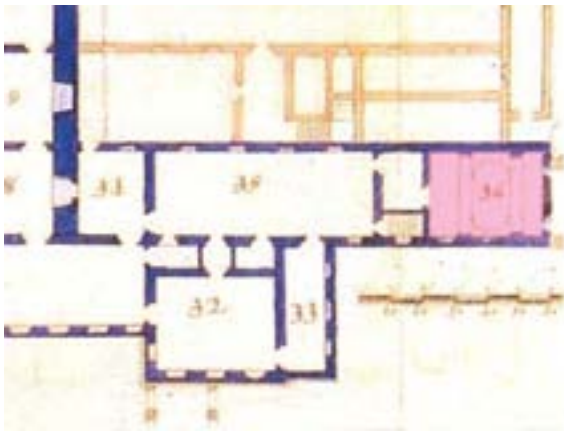


Fig. 130 1705 ARDEMANS *Detalle de la planta del Alcázar*

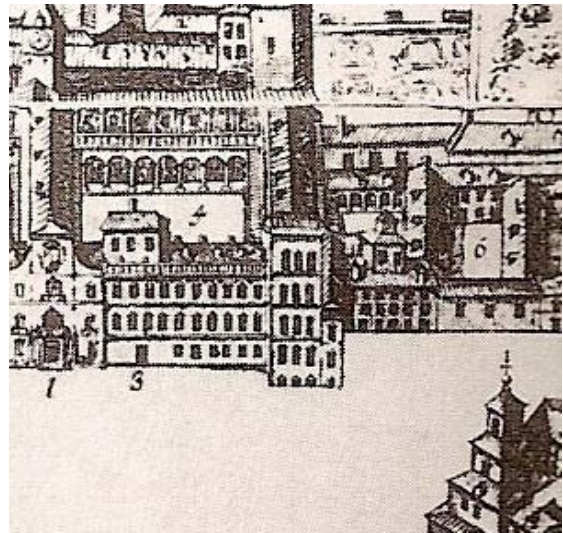


Fig. 131 1656 TEIXEIRA *Detalle del plano de Madrid.*

Este oratorio no queda reflejado en el plano de Gómez de Mora por ser posterior su realización al dibujo de la planta, pero en cambio si se puede apreciar en el plano de Ardemans de 1705 y en el cartográfico de Teixeira

Quedan las trazas de la sección del oratorio realizados por Juan Gómez de Mora donde podemos conocer su estructura y su decoración interior.

Estos dos oratorios de la Reina eran los mayores espacios de devoción, exceptuando la Capilla, y eran muy utilizadas por la Reina y sus damas, no cabe duda de que poseerían su propio órgano y que la participación de la Real Capilla sería frecuente para acompañar numerosas funciones que en ella se realizaba, como ya hemos indicado en la introducción, casamientos de las damas, nuevos bautizos,... así como en los oficios diarios que en ella se celebraban



Fig. 132 J GOMEZ DE MORA 1629 *Traza del Oratorio de la Reina* Madrid BN

### 6.5.1.3 Oratorios de los Cortesanos

Junto a la Capilla y los espacios religiosos de la familia Real en el Alcázar, existían otros oratorios pertenecientes a los distintos personajes que cohabitaban con los monarcas en el palacio.

#### - Oratorio del Conde Duque de Olivares

Esta práctica fue más frecuente durante el reinado de Felipe IV, el mismo valido del Rey el Conde Duque de Olivares tenía un oratorio en su propio apartamento situado en la planta principal junto a las habitaciones del Rey

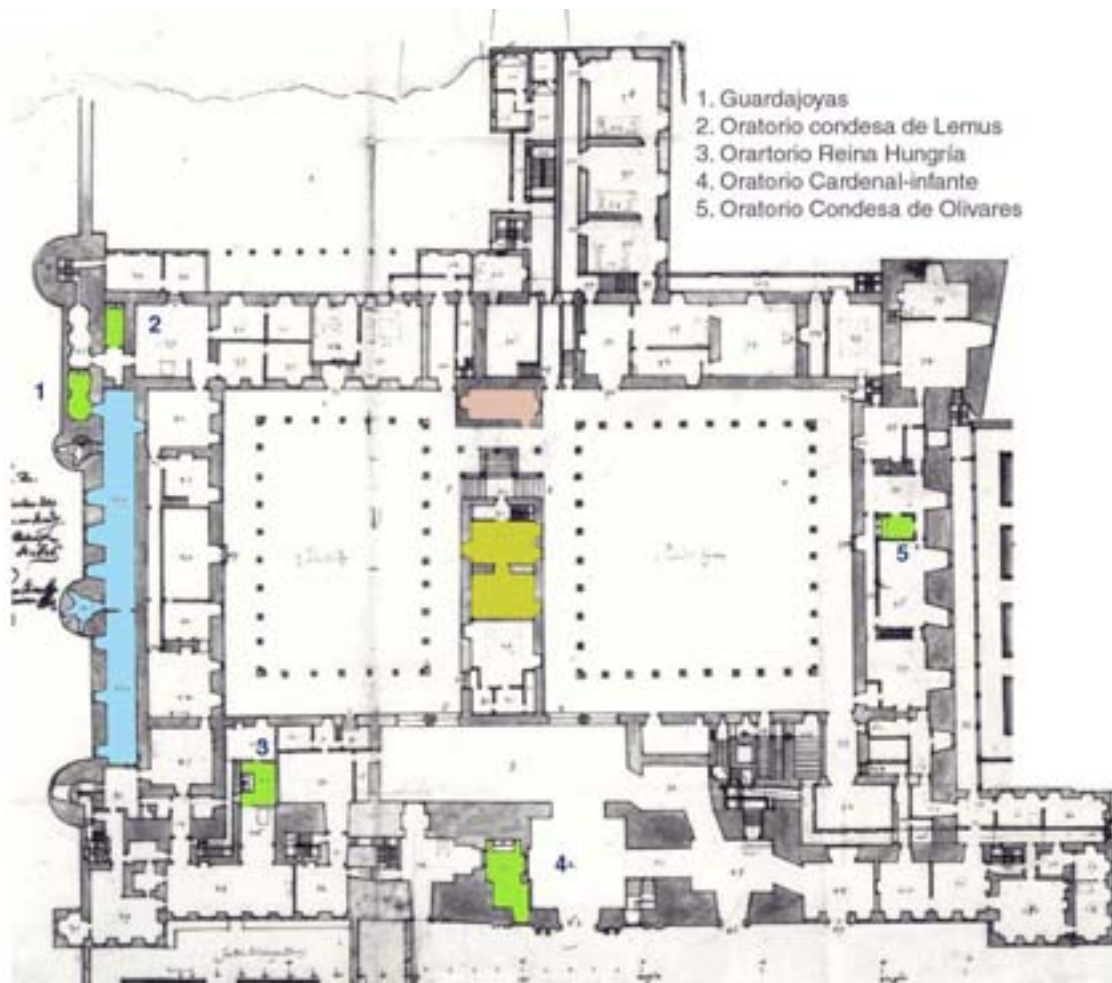


Fig. 133 J. GOMEZ DE MORA. 1626 *Planta baja del Alcázar*

En la planta baja se situaban diversas dependencias administrativas del gobierno del estado, junto a ellas también convivían varios espacios sagrados. Por un lado se encontraba la sacristía y relicario situados bajo la Capilla; junto al guardajoyas, que ocupaba una galería al Oeste sobre el río, había un oratorio<sup>127</sup> que se utilizaba para ceremonias relacionadas con las reliquias. Y por otra parte, cada uno de los apartamentos de los diversos personajes que vivían en palacio, tenían su propio oratorio, Juan Gómez de Mora en su descripción realizada sobre su plano enumeraba los siguientes espacios sagrados, por un lado el Oratorio del Cardenal de Toledo el infante

<sup>127</sup> Según el plano de JGM con la numeración (119 121) *guarda de joyas junto a una capilla y relicario que debió ser riquísimo. En el siglo XVII guardaba más de setecientas reliquias “y en particular la flor de lis con el lignum vía y clavo de la cruz de Cristo, señor nuestro”* Citado por [IÑIGUEZ 1952]

D. Fernando (15) hermano del rey, el oratorio de las habitaciones de la Reina de Hungría <sup>128</sup>, y entre las damas de la Reina estaban el Oratorio de la Condesa de Lemus y el Oratorio de la Condesa de Olivares <sup>129</sup>

Bajo la escalera principal, situada entre los patios, Juan Gómez de Mora sitúa un oratorio con reliquias (123) perteneciente a la Reina de Hungría. La ubicación de este oratorio-relicario no se ha podido comprobar en otras fuentes y el mismo Iñiguez Almech dudaba del mismo, justificándolo en algunos errores encontrados en la descripción realizada por Juan Gómez de Mora, de las dependencias del Alcázar. <sup>130</sup>

En 1734, después del incendio una vez desaparecida la Capilla, ésta se instala provisionalmente en el cuarto del Príncipe, que se había mantenido al margen del fuego al estar situado en una planta más baja, para hacer allí los oficios y funciones de la Liturgia.

### 6.5.2 Sacristía y Relicario

La sacristía y el relicario se encontraban bajo la Capilla y según la descripción del Alcázar por Cosme De Médicis

.... Detrás del altar mayor se baja por una escalerilla angostísima de dos ramales a la sacristía, de la cual se pasa a una capillita, donde se conservan las reliquias. Esta capillita tiene cada uno de los tres lados (pues el cuarto está ocupado por la puerta que se abre al plano de soportales de bajo, puerta cerrada por una gruesa verja) adornado por una arquitectura corintia, de seis columnas por parte, de jaspe verde de los Pirineos, con bases y capiteles de metal dorado. Los frisos, las

---

<sup>128</sup> Ibidem (27) un oratorio para la Reina de Hungría “para cuando no va a la tribuna de la capilla real”

<sup>129</sup> Ibidem (78)

<sup>130</sup> [IÑIGUEZ 1952, 90] *Por debajo de la gran escalera se pasa al {patio} del Rey, dejando entre las dos un local (123), llamado por Mora “oratorio con reliquias de la reina de Hungría”. Por su extraña situación, tan lejos del aposento, obliga a creer en una distracción más de las muchas que tiene, producidas todas por su afán excesivamente nimio de marcar todo con un esmero aparente que falla después y no se advierte en las notas precipitadas ni en la repetición de números. En este no conozco indicio ninguno para remediar la duda.*

cornisas, y todos los demás vanos de la indicada arquitectura, están llenos de reliquias conservadas en ricas custodias, con esta sola diferencia, que del lado del medio, correspondiente a la puerta, tiene en su parte más aparente la flor de lis, o sea un lirio de oro, lleno en el medio de reliquias y contorneado de perlas gruesas y otras joyas, que son parte del rescate de Francisco I rey de Francia.

A la sacristía se accedía desde la primera meseta de la escalera principal, a través de una pequeña escalera, descrita por Cosme de Medici se accedía a la capilla.

Durante el reinado de Felipe IV el 10 de marzo de 1639, al trasladar el Santísimo Sacramento a la Capilla del Alcázar<sup>131</sup> y dado que desde 1614 el ritual romano impide el que las reliquias compartan tabernáculo con la Sagrada Forma, se decidió en 1640 la construcción de un relicario, situándolo a continuación de la sacristía. Se le encargó la realización del mismo a Alonso Carbonel que lo ejecutó entre agosto de 1640 y la Semana Santa de 1641. Bajo la dirección del aparejador mayor, trabajaron los oficiales de diversos oficios, los pintores Jusepe Leonardo, Angelo Nardi y Felix Castello. El bronceista Joaquín Pallarés. Los mármoles los realizó Bartolomé Zumbigo y Juan Guillén de Bona, a los que se les contrató para la realización de seis columnas grandes de cuatro pies de alto y tres pequeñas de una vara construidas con mármol de San Pablo,

en la forma y modelos que ha dado Alonso Carbonel<sup>132</sup>

Los maestros debían tener su trabajo terminado para el día uno de marzo de 1641, consta que en diciembre de ese año se hicieron los pagos de un armazón de madera que sirvió para montar los tres relicarios<sup>133</sup>

para que se vea la forma de su labor y de cómo están hechos

El relicario se ideó con una estructura de dos salas, en el que el acceso no fuera en exceso franco (hay que bajar por la angosta escalera de la sacristía , para tras una reja

---

<sup>131</sup> [GERARD 1983,280]

<sup>132</sup> AGP Pardo Caja 9393 exp 6 y caja 9394 exp 1 y 7

<sup>133</sup> [BARBEITO 1992, 150]

divisar el relicario) la primera sala (de unos 3,5 x 1,7 m ) servía de antecámara y no custodiaba reliquias, que se encontraban en la siguiente sala. La cubierta estaba realizada con jaspe verde, con las figuras de cuatro niños sentados en los ángulos de las cornisas. Encima de las dos puertas pintó Felix Castelo las tres virtudes teologales y la Fortaleza, más cuatro Profetas y en el techo la Asunción de la Virgen<sup>134</sup>

Un arco pequeño se abría sobre el relicario (2,5 m de alto)<sup>135</sup>. Formando retablo, el decorado ocultaba la estructura; sobre un fondo de jaspe, cada pared estaba dividida en dos niveles, primero con pilastras de mármol y ébano, después con capiteles de bronce; y encima lo remataba una cornisa de ébano de Portugal. Las reliquias se situaban en las paredes en pequeños nichos hechos a propósito.

En los ángulos del techo Jusepe Leonardo pintó a cuatro niños con las insignias de la Pasión, recogidos por un cordón de frutas y flores. En el centro situó un dibujo con

la Gloria figurada en un altar sobre el cual hay un cordero y ángeles con varios instrumentos de música”

que no pudo acabar, completándola Angelo Nardi. Haciendo mención en estas pinturas, al *lignum Crucis*<sup>136</sup> y al *clavo*.

En la pared Sur se realizó el altar en el que se alojaban seis reliquias. Entre las que destacaba la Flor de Lis compuesta por un *lignum Crucis*, un trozo del manto de la Virgen María, un clavo de la crucifixión y tres espinas de la corona de Cristo, recogidas en una custodia riquísima en forma de templo circular. Esta reliquia tenía un alto valor simbólico para la corona real y perteneció a los duques de borgoña.

---

<sup>134</sup> [GERARD 1983,281]

<sup>135</sup> Veronique Gerard le atribuye unas dimensiones de 3,8 m2 y 2,5 m de alto, que corresponden a *diecisiete palmos de quadro y doce de alto* descrito por Mateo Fraso. [Ibidem 281]

<sup>136</sup> El *Lignum Crucis* era una de las reliquias de mayor valor, ya que se supone que se trataba del uno de los clavos con que había sido crucificado Jesús en la Cruz. Ver el relato que hace Felix de Salabert (1734) de cuando lo encontraron después del incendio. Y la descripción del inventario de 1600, ambas en el capítulo de Fuentes escritas.

Mateo Fraso, en el *Tratado de la Capilla Real de los srmos Reyes Católicos de España*<sup>137</sup> de 1685 hizo una descripción, que nos ha permitido conocer las dimensiones, tanto del relicario y como la sacristía:

La piedad de la Real Capilla añadió a la Real Casa y Capilla otras muchas reliquias, y para consérvalas con todas las veneraciones hicieron un Oratorio o relicario, que corresponde a los canzeles partidos en dos divisiones, una sirve de entrada y en la otra están los nichos de la reliquias, la primera tiene diez y seis palmos de longitud, y ocho de latitud con ventana al patio de los consejos, y entrada desde la sacristía por una puerta de finisimas mármoles con arquitrabe y cornisa sus intermedios chapados de jaspe de Tolosa, y en el frontispicio se ven pintados al fresco así como en la otra puerta disimulada que le corresponde las quatro virtudes Feé, Esperanza, Caridad y Fortaleza, y quatro profetas (...) Desde esta pieza se entra en la otra del Relicario por una abertura de onze palmos de alto y siete y medio de ancho, bastante a tomar la luz que necesita de la primera estaba el Arco de la división en dos faxas, que sirven de pilastras con capiteles dóricos siendo toda la prospectiva de mármol de S. Pablo con intermedios de Jaspe, y la capacidad de Relicario de diez y siete palmos en quadro y doce de alto

La construcción de este relicario fue un trabajo que sirvió para Alonso Carbonel y su equipo como preparación para la posterior realización del panteón del monasterio de El Escorial<sup>138</sup>

### **6.5.3 Las plazas y espacios públicos como lugares para las demostraciones reales.**

Completando este capítulo parecía conveniente el analizar la participación de la Capilla Real en otras manifestaciones públicas fuera del Palacio, teniendo en cuenta la cantidad de celebraciones y acontecimientos que se sucedían en plazas públicas y recorridos procesionales, donde la Capilla Real mantenía una participación mayor o menor según

---

<sup>137</sup> RAH9/454 bis f.3 MATEO FRASO: Tratado de la Capilla Real de los sermos. Reyes Católicos de España, Real Academia de la Historia. 1685

<sup>138</sup> [ALVAREZ-OSORIO 2001,348]



el tipo de celebración. Pero para no distorsionar en exceso la línea argumental de la tesis centrada más en el espacio de la Capilla se ha optado por recoger toda esta información en un anexo al final de este trabajo de investigación.

## **6.6 Reflexiones y conclusiones en torno al espacio de la Capilla Real**

En este capítulo se ha realizado un estudio de la capilla a lo largo de su historia, analizando tanto el recorrido histórico como los elementos constructivos y decorativos que la conformaban. Y en particular todas las pinturas y obras de arte que presidieron la capilla, para obtener el marco documental, preciso para poder valorar la respuesta acústica de la misma.

En otro apartado se ha realizado una reconstitución gráfica de la capilla, analizando la planimetría existente, con un estudio comparado de las distintas representaciones con diferentes resultados, analizando las causas de los mismos.

Se ha completado el capítulo con un repaso de otros espacios donde actuaba la Real Capilla, aportando un estudio inédito de los diferentes oratorios existentes dentro del Alcázar.



## **PARTE TERCERA: ARQUITECTURA Y MUSICA: LA REAL CAPILLA Y LA CAPILLA REAL. ENCUENTROS y CONCLUSIONES**

### **7 EL ESPACIO SONORO EN LA CORTE DE MADRID Y SU RELACIÓN CON EL ESPACIO POLICORAL**

Tras todo el trabajo de documentación realizado, ahora cabe el valorar las experiencias de arquitectura y música de una manera conjunta. Para ello se analizará la dimensión del espacio sonoro existente en la capilla del Alcázar y en las manifestaciones de la Corte.

Ha partido de considerar que para la percepción de los espacios, el sonido es uno de los elementos configuradores, el sonido sin espacio no puede existir; y también se podría afirmar que el espacio sin sonido tampoco existe. El oído es el primer órgano de aviso del ser humano que nos mantiene alerta ante cualquier circunstancia de nuestro alrededor y nos sitúa y nos referencia con el entorno, y por tanto nos facilita el percibir el espacio que nos rodea. Podríamos afirmar de esta manera que no se entiende la Arquitectura sin la participación del sonido.

A partir de esta premisa, la música tiene un comportamiento específico para la comprensión de la Arquitectura especialmente durante el barroco cuya música tenía un componente espacial. Durante este período artístico, al igual que la composición con formas sugerentes, la riqueza de los materiales utilizados, o las transformaciones realizadas en las ciudades; la magnificencia de los actos festivos era una circunstancia para la preeminencia frente al pueblo y donde el fondo sonoro tenía un peso significativo. Por tanto la música formaba parte indisoluble de la experiencia festiva, protocolaria y religiosa. El fuerte valor simbólico que cobraba en ese entorno la música es evidente y el poder, tanto religioso como civil, lo utilizaban para imponer su preeminencia sobre el pueblo.

En este capítulo se analizará esta doble relación de la música y arquitectura, por un lado la ubicación física de los coros e instrumentos, y por otro se intentará aportar fundamentos sobre el espacio sonoro que se adecuaba a la experiencia policoral.

## 7.1 El espacio para la música en la Capilla, y en la Corte

El Alcázar y su Capilla entre sus funciones como elemento arquitectónico, estaba la de cobijar las diferentes actividades protocolarias de actos y celebraciones, estableciendo los lugares de cada estamento dentro de cada celebración.

### 7.1.1 La Capilla del Alcázar

La Capilla del Alcázar tenía, como ya se ha indicado en capítulos anteriores, una estructura de iglesia de una sola nave con el coro situado a los pies en una tribuna elevada. Para la disposición de los cantores dentro de esta tribuna del coro, existe un testimonio anónimo, incluido en un informe recibido por el capellán mayor Diego de Guzmán entre 1608-1615, que relata lo siguiente<sup>1</sup>:

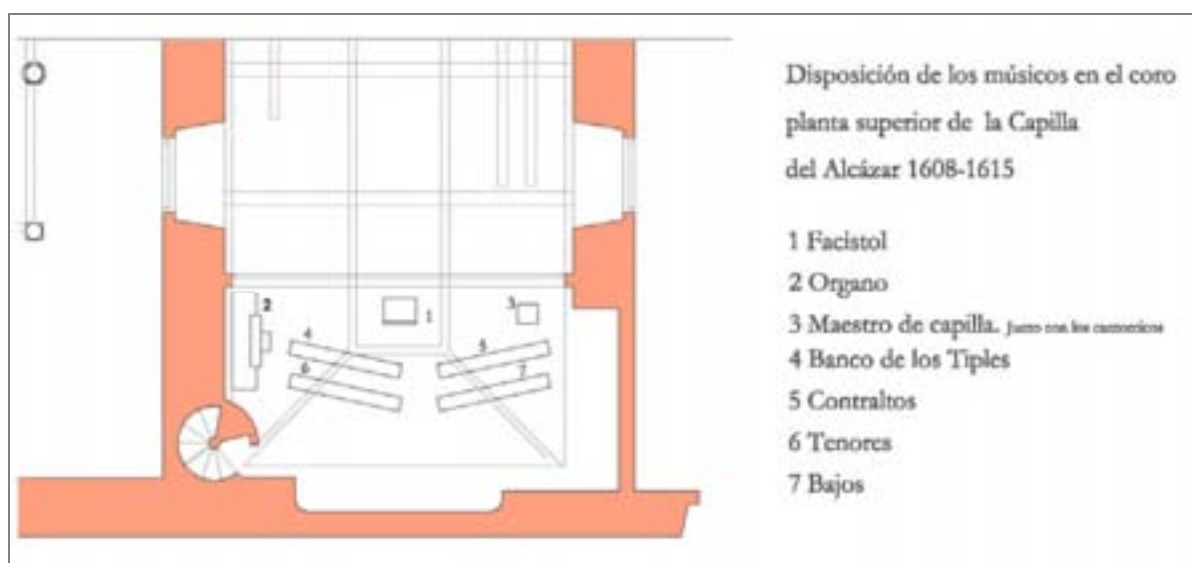


Fig. 1 Hipótesis del autor de distribución de los cantores en el Coro según la descripción recibida por el capellán Diego de Guzmán. 1608-1615

---

<sup>1</sup> RAH Salazar y Castro 9/1060 fols.116-117

Que cada uno en el coro esté en su lugar como solían: los tiple en el primer banco, junto al façistol y al lado del órgano; los contraltos en los bancos al lado del maestro de capilla; los tenores y contrabajo tras el banco de los tiple.

Esta disposición que describe el capellán se trataba, exclusivamente de la distribución de los miembros durante el servicio religioso a la espera de su intervención en los cantos, ya que según se deduce del siguiente pasaje contenido en los *Estatutos* de Carlos V, que sólo los cantores designados por el maestro de capilla se acercaban al facistol cuando tenían que cantar

Ytem, quando el maestro de capilla, que tiene cargo del dicho *staplo* o *facistorio*, mandare cantar algún dúo o trío a los dichos que les fuere mandado, sean obligados de ponerse delante del libro y hacer lo que les fuere mandado, so pena de castigo y ser multados.

Más: que el verso y alleluia se digan de aquí adelante cada día como se ha acostumbrado los días solemnes, y que el maestro de los niños haga decir a cada uno de los cantores a veces, y que se pongan en su orden como fueren sin mezclarse o entreponerse el uno con el otro, y que ninguno de ellos rehúse de cantar el dicho dúo o trío,...<sup>2</sup>

Cuando todo el coro era el que debía cantar se situaban de pié en torno al facistol, en uno de cuyos lados se colocaba el libro, los niños cantoricos ocupaban el lugar más próximo por razones de estatura, Y el resto de los cantores se situaban teniendo en cuenta la distribución de las voces en los libros. Por un lado, las cuerdas de tiple y tenor habían de colocarse a un lado, el izquierdo mirando al libro, mientras que el derecho correspondía a los contraltos y bajos. El maestro se situaba de tal manera que se le pudiera seguir y ver los gestos de las manos. Entreverados con los cantores se situaban los ministriles {de conformidad} con la voz que fueran a suplir o reforzar.<sup>3</sup>

Siguiendo con la distribución de los componentes del coro en la tribuna; hay que significar la presencia de los tiple junto al órgano, debido a que ese registro era el que solía intervenir *a sólo* con el órgano. No se alude en esta relación a los cantoricos, ya

---

<sup>2</sup> BN Ms 14.018/6

<sup>3</sup> Los ministriles de conformidad se refieren a aquellos que cuando se consideraba conveniente sustituían a las voces con los sonidos interpretados por dichos ministriles, generalmente chirimías o bajones.[RUBIO 1983, 48]

que probablemente sólo participarían en el canto llano, aunque si parece demostrado que dos cantorçicos asistían regularmente a los oficios sirviendo al Maestro.

Además de la capilla, como participación musical, en los actos litúrgicos en la capilla del Alcázar también participaban los capellanes; que se dividían en capellanes de altar, y capellanes de banco; los primeros eran los encargados de officiar en la capilla pública del Alcázar,

Unos {capellanes} son del altar, cuyo oficio es decir por su orden misas mayores, evangelios y epístolas en la capilla real cada día y asistir al coro cuando son semaneros a officiar las misas.<sup>4</sup>

Otra descripción de las funciones de los mismos extraída de la Biblioteca Nacional

Dicen en la capilla la primera misa rezada y la cantada, y sirven en ella ministrando de diácono y subdiácono. No tienen asiento en la capilla real, su asistencia es en el coro.<sup>5</sup>

De todo esto se deduce que los capellanes de altar no sólo participaban en el altar sino también en el coro, sus funciones en relación a las misas cantadas se trataban de officiar desde el altar; salmear, es decir interpretar el canto llano, y por ultimo cantar a órgano. Por tanto desde su ubicación en el presbiterio se puede considerar que formarían una nueva fuente emisora en la Capilla contrapuesta con el coro y que podrían servir para entonar composiciones policorales.

Los capellanes de banco eran los encargados de celebrar las misas rezadas en los oratorios privados de la familia real. No oficiaban en la capilla, sólo asistían desde el banco que les correspondía, aunque en ocasiones señaladas alguno de ellos intervenía en algún canto, como demuestra la siguiente reseña sobre las exequias de Felipe II

La primera lección del primer nocturno dirá un cantorçico, la 2ª cuatro cantores en canto de órgano, la 3ª un capellán de banco.<sup>6</sup>

Al igual que los capellanes de altar podríamos considerar por tanto, acústicamente, como una nueva fuente emisora de sonido desde la mitad de la nave, que podría ser

---

<sup>4</sup> BN Ms 6043 fol 174 v

<sup>5</sup> Redacción anónima de 1632 conservada en la BHM M/31, fol 86 r-v citado por [ROBLEDO 2000, 127]

<sup>6</sup> [ROBLEDO 1994, 209]

aprovechado para una mayor solemnidad e incluso un desarrollo policoral de las celebraciones.

En cualquier caso no debemos olvidar que la capilla tenía unas dimensiones bastante reducidas en el que no se justificaba la creación de grandes efectos polifónicos para llenar acústicamente el espacio; de producirse efectos policorales sería más influenciados por las corrientes estilísticas imperantes en el momento.

En cuanto a los instrumentos existía un órgano estable en la tribuna, ya definido en el capítulo correspondiente, siendo improbable la utilización de algún realejo como complemento al principal dada las reducidas dimensiones del espacio sacro.

Para completar el efecto sonoro deberemos tener en cuenta tanto a los emisores del sonido como a los receptores de la música producida por la Capilla, fundamentalmente el monarca en sus dos ubicaciones; en el presbiterio (bajo la Cortina) o en las tribunas bajo el coro, posteriormente en el apartado de las condiciones sonoras de la capilla se analizara estos aspectos.

### 7.1.2 La Iglesia de San Jerónimo del Real

Como complemento al conocimiento acústico a la Capilla del Alcázar, conviene analizar la iglesia de San Jerónimo, donde con ocasión de la exequias de Felipe II y Felipe III, se generó un cruce de correspondencia sobre la ubicación que debía tener el monarca y la Real Capilla de Música dentro del templo, que nos permite conocer la disposición del coro dentro del espacio de la nave y sus posibilidades acústicas.

La ubicación normal del coro en los Jerónimos era en la tribuna del órgano a los pies de la nave, pero en las exequias de Felipe II tenemos muestras de que se decidió otra ubicación. Existe un documento original en el que García de Loaisa, máxima autoridad de la capilla, consultaba a Felipe III sobre la colocación de los cantores en la celebración del funeral regio:<sup>7</sup>

Señor he tratado con Manuel Sosa, maestro de ceremonias y capellán de S Vuestra Magestad el responso después de las Laudes de las honras (...) También en el papel que el arzobispo {de Toledo} mostró a Vuestra Magestad iba señalado el lugar de la capilla de los cantores al lado del evangelio, porque el de Vuestra Magestad decían era el de la epístola. Y Vuestra Magestad lo ha ordenado mejor mandado que se ponga su cortina al lado del evangelio, como ha de estar siempre y está en su real capilla, y así convendrá que la capilla y cantores estén al otro lado, de la epístola. Suplico a Vuestra Magestad se sirva de mandarlo así, porque en el cuerpo de la iglesia después de los consejos no estarán bien los cantores ni Vuestra Magestad goçará de la música, ni hay otro lugar donde puedan estar tan bien.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> AGP, Real Capilla, caja 78. Citado por [ROBLEDO 2000, 168]

<sup>8</sup> Al margen rubricado por Felipe III figura *Ya está ordenado que los cantores estén al lado de la epístola.*

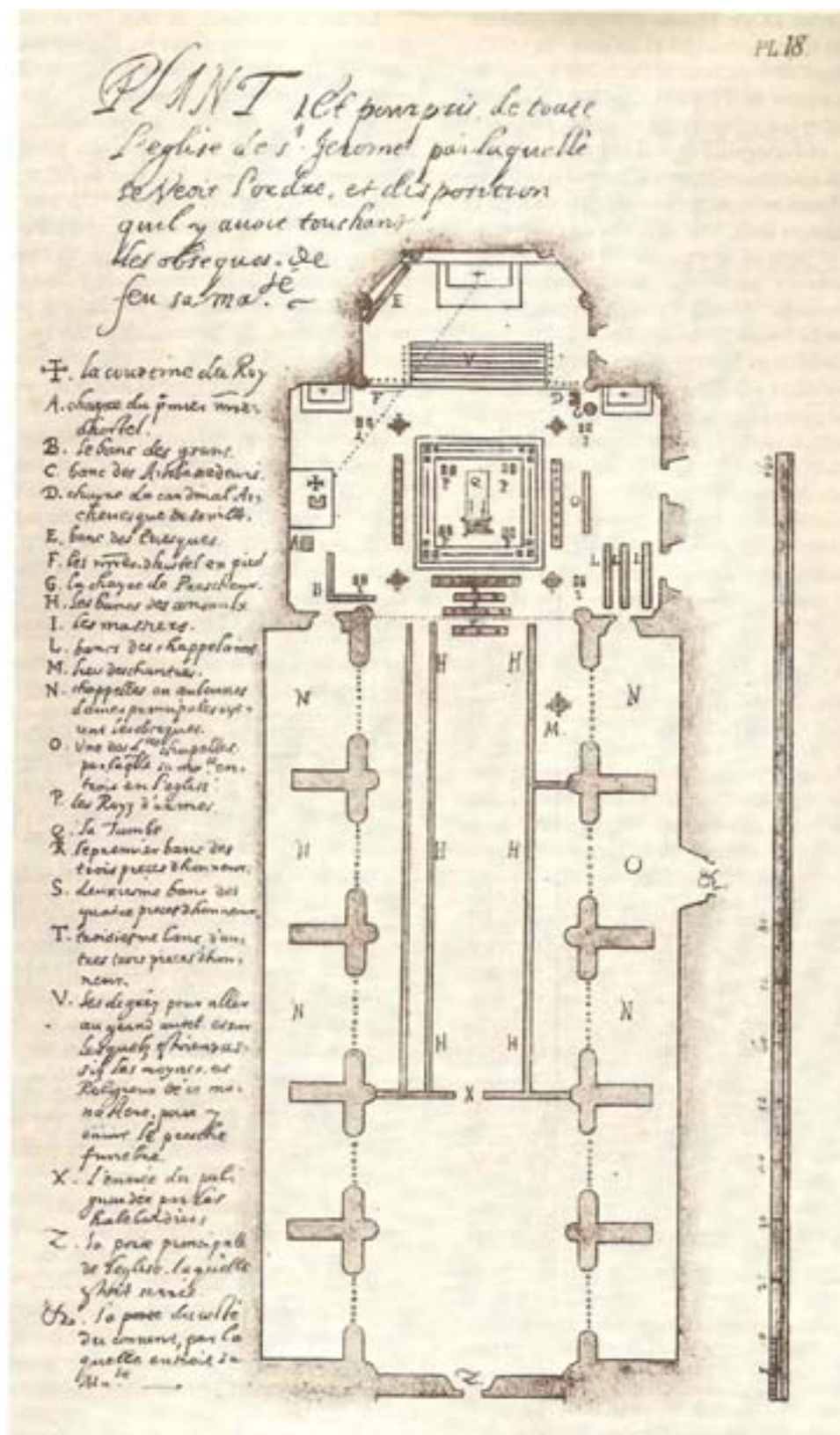


Fig. 2 Planta de la Iglesia de San Jerónimo durante las exequias de Felipe II en 1598. Charles Ruelens, *Les Passetemps de Jehan Lhermite*, vol. 2, 158-159 plancha 18

La planta de la Iglesia en aquella ocasión del 17 de octubre de 1598, fue reproducida por un cortesano francés, Jehan Lhermite, que nos permite observar la disposición del monarca en el lado del evangelio (representado con una cruz) y la cortina que le rodeaba, y por otra parte la ubicación de la capilla representado por el facistol y (designado con una letra M) que hace referencia a *lieu des chantres* situado en la nave lateral frente al monarca.

En las celebraciones de las exequias de Felipe III, un cuarto de siglo después, en 1626, se modificó la disposición de la cortina del monarca y de la Capilla de música, establecida en las exequias de su padre. Volviendo a una disposición más habitual en este templo, quizás por la cercanía de la puerta a la antesacristía, que permitía mejor salida para el monarca y por tanto mayor intimidad para el mismo. En cualquier caso, en esta ocasión el monarca {Felipe IV} estaba situado en el transepto al lado de la epístola. Y el facistol de los cantores,, en esta ocasión señalado con una S, en el lado opuesto, en la nave detrás del banco de los consejos Reales y de la Inquisición (letras K y L), como se puede apreciar en el plano que se reproduce a continuación, realizado por Juan Gómez de Mora para dichas exequias. En un libro de ceremonias confeccionado por el jefe de armas del rey Jan de Spaen se relatan diversas exequias celebradas en la iglesia jerónima dando algunos detalles sobre la disposición de los cantores, tales como donde se situaban sobre el piso y que se le construía una tarima de madera pintada de negro; indicando incluso las medidas de la misma<sup>9,10</sup>

En medio del cuerpo de la iglesia, a un lado sobre mano izquierda mirando hacia el altar mayor, {lado del evangelio} había un atajo de tablas de medio estado, y de largo veinte y cinco pies, y de ancho dies, tiñido de negro, donde estaba la capilla y cantores de Su Majestad.

---

<sup>9</sup> RAH, Salazar y Pastor, 9/678, fol 131v. Citado por [ROBLEDO 2000,169]

<sup>10</sup> Lo que supondría aproximadamente 70 cm de alto, por 7 metros de largo y 2,80 metros de ancho.



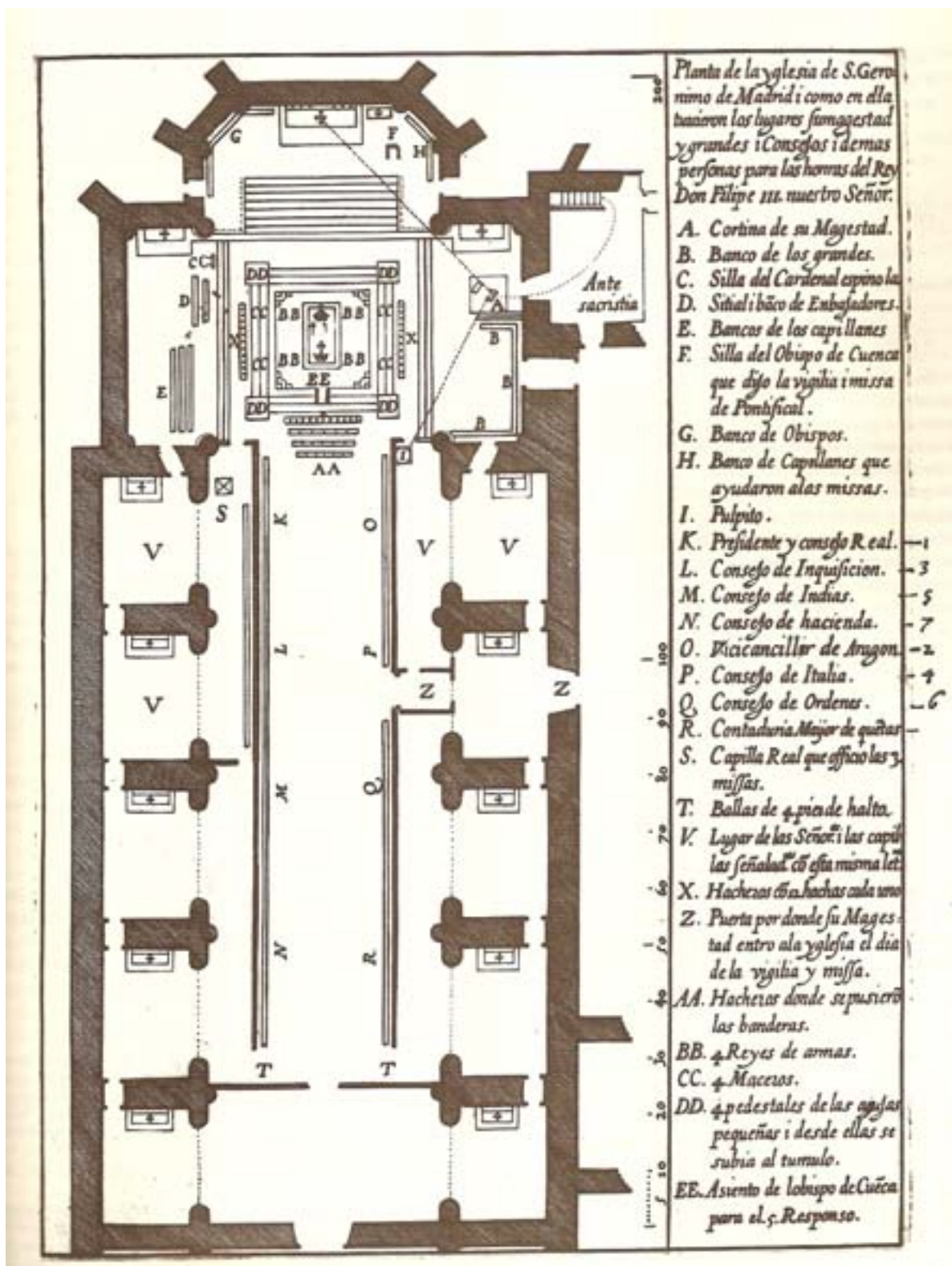


Fig. 3 Planta de la Iglesia de San Jerónimo durante las exequias de Felipe III en 1621. Juan Gómez de Mora aparato del t́mulo que se edificó en el convento de S. Jerónimo de la villa de Madrid para celebrar las honras del ínclito y esclarecido rey Don Felipe III, BUSal Ms 1973, fol 4 r

Resultando una tarima demasiado alargada para alojar a los cantores, seguramente orientado hacia el altar mayor, cerca de la reja que separaba el crucero de la nave. Si este lugar debería acoger al teniente de capilla, a los cantorcitos y a los cantores era demasiado estrecho, lo que hace pensar en que la polifonía se interpretara por un solo cantor por cuerda, es decir por solistas o que los músicos se fueran rotando en el canto según el momento litúrgico, y seguramente el grueso de los miembros del coro se situaran junto al órgano en la tribuna superior produciendo para entonar la base musical reservando la tribuna en el piso inferior, para los voces elegidas y solistas y entonar de esta manera una clara composición policoral.

## 7.2 Condiciones sonoras de la Capilla

### 7.2.1 Aproximación acústica al funcionamiento de la Capilla

Lejos de considerar esta tesis un trabajo de acústica, sí que se ha considerado conveniente hacer una aproximación al funcionamiento acústico de la capilla.

De entre toda la documentación manejada sobre el Alcázar, para la realización de este trabajo, la única referencia sobre la respuesta acústica de la Capilla la encontramos en la descripción que de la misma realiza Camillo Borghese en 1594<sup>11</sup>

La musica è abundante copiosa di voci esquisite, ma alla qualità della stanza è troppo strepitosa.

Il Rè sta dentro {in} una bussola di tavole a piedi della cappella, sotto la musica, senza esser veduto; nel qual buoco sta parimente l'Infanta, et sopra la musica in certi palchi, stanno le dame et madrone

De esta descripción de la música en la capilla podríamos sacar varias conclusiones<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Camillo Borghese, Relación del viaje en España, en *L'Espagne au XVI et XVII siècles, Documents historiques et littéraires*, ed. Alfred Morel Fatio, Heilbronn, 1878

<sup>12</sup> Dado el interés de la cita he considerado oportuno el traducirlo para su mejor análisis: ‘

*La música está interpretada por numerosas voces primorosas, pero las condiciones de la estancia la hacen muy ruidosa {clamorosa}. El rey se encuentra en un canzel de madera al pie de la capilla, bajo la tribuna de músicos, donde no puede ser visto. Junto a él se encuentra también la infanta, y encima de la tribuna de músicos hay un palco donde se sitúan las damas y doncellas.*

Por un lado, parece que la música era de una gran belleza y el conjunto de cantores debían tener unas buenas cualidades con unas voces primorosas.

Y por otra que las condiciones de la estancia eran *troppo strepitosa*, en una traducción de italiano actual estaríamos considerando una actuación clamorosa, de éxito. Pero la interpretación más cierta analizando la etimología de la palabra estaría en considerar la actuación de muy ruidosa.

También podemos extraer de esta cita el dato ya contrastado de la ubicación utilizada por el monarca en un cancel<sup>13</sup> bajo la tribuna de los músicos, donde no puede ser visto. Y donde su capacidad auditiva sería bastante deficiente.

Respecto al texto de Camillo Borghese existe un comentario realizado por Luís Robledo Estiarte en una monografía sobre la Capilla de Felipe II que creo interesante traer a este apartado por lo que supone de aproximación acústica sobre la realidad de la Capilla

El “estrépito” a que se refiere es resultado, sin duda, de la estrechez de la tribuna donde se sitúan los músicos y el órgano, así como de la profusión de tapices y ornamentos que otorgarían a todo el espacio esa sonoridad que calificamos como “seca”, tan diferente de la que solemos soñar para la música del pasado e intentamos reproducir, a menudo en el presente<sup>14</sup>

Posteriormente se procederá a analizar con mayor profundidad estos comentarios, pero quizás sería interesante dar unas nociones sobre el concepto de sonoridad “seca” enunciado por Robledo, relacionado con el tiempo de reverberación.

### **7.2.2 Nociones de acústica.**

El tiempo de reverberación de un recinto es una medida de la permanencia de la energía sonora en el espacio una vez ha cesado la fuente sonora que la generaba. La energía sonora emitida por una fuente situada en el interior de un recinto cerrado, es recibida por el oyente en forma de sonido directo y sonido reflejado o reverberante. El oído humano es capaz de integrar ambas señales cuando estas le llegan dentro de un intervalo

---

<sup>13</sup> Me parece esclarecedor traer aquí la tercera de las acepciones que de Cancel recoge el diccionario de la RAE: *En la capilla de palacio, vidriera detrás de la cual se ponía de incógnito el rey*

<sup>14</sup> [ROBLEDO 2000b, 102] al respecto, Robledo también menciona que la misma observación, y con el mismo calificativo, fue hecha años antes por otro italiano acerca de la capilla ducal de Bragança en Portugal: vid José Augusto Alegria, *Historia da capela e collegio dos Santos Reis de Vila Vinosa*, Lisboa

de tiempo inferior a 30-40 milisegundos. Produciéndose en este caso un reforzamiento del sonido directo y en consecuencia una mejora de la señal acústica. Si el tiempo es mayor estaríamos hablando del efecto de eco. Según esto, se podrían producir dos situaciones diferentes; por un lado cuando el tiempo de reverberación sea largo, al oyente le llega junto al sonido directo una determinada señal, los sonidos reverberantes de las señales procedentes, produciendo un enmascaramiento de aquellas con el consiguiente deterioro de la buena audición.

Y por otro lado, en aquellas ocasiones donde existe un tiempo de reverberación corto, la audición resulta muy seca al no existir señales secundarias que acompañen a la señal principal; además, al existir mucha absorción en la sala, la intensidad sonora que recibe la audiencia es menor al alejarse ésta de la fuente y se requerirá mayor energía para conseguir un nivel determinado.

Estos dos fenómenos se producen en función de la geometría de la estancia dependiendo del tamaño y de la forma de los elementos reflectantes del sonido y por el tipo de materiales de los que están formados estos paramentos interiores. Siendo la característica a considerar el coeficiente de absorción del sonido, así los elementos duros como piedra, cristales o solados, son reflectantes acústicamente; mientras que, las cortinas, maderas, tapices e incluso las personas, son elementos con un coeficiente elevado de absorción de la emisión sonora, disminuyendo por tanto los sonidos reflejados y pudiendo provocar una acústica denominada seca en la que el sonido se percibe únicamente por la incidencia del sonido directo.

#### **7.2.2.1 Fuentes emisoras y receptores**

Para completar el conocimiento acústico de la capilla se deberá considerar otros elementos fundamentales en la creación del sonido como son la fuente emisora y los receptores; en el caso que nos ocupa además estos dos partícipes tiene unas especiales consideraciones

Por un lado la fuente emisora principal, sería la Real Capilla de música que se situaría en la tribuna reservada para ella junto al órgano; otra fuente de sonido sería el presbiterio desde donde los capellanes de altar dirigirían la ceremonia entonando música si la ocasión lo requiriese, por último como se ha indicado los capellanes de banco seguirían las celebraciones desde estos entre el público y podrían acompañar las

celebraciones musicales con su canto. Pero siendo de una incidencia menor, por tanto podríamos considerar la fuente principal la capilla de música desde la tribuna.

Habría que considerar que lo habitual es que aunque la capilla tuviera entre veinte y veinticinco cantores para las celebraciones o habitual es que no estuvieran todos, habiendo dos o tres cantores por cada voz lo que supondría alrededor de doce integrantes y que en ocasiones podrían ser acompañados por ministriles y por supuesto por el órgano.

También debemos tener en cuenta que los músicos situados en la tribuna se incorporaban de sus bancos para cantar proyectando su voz hacia el espacio de la capilla por encima de la baranda. Por lo que el efecto-caja que puede aparentar la disposición de una tribuna estrecha situada entre otras dos en un frente al pie de la capilla, no sería tanto teniendo en cuenta la disposición del facistol en la barandilla y la dirección de emisión del sonido. El órgano también dispondría de los tubos de manera que el sonido se dirigiera hacia la capilla .

Si consideramos los receptores, el sonido en una iglesia debe llegar a todos los puntos de una manera similar y ser disfrutado igual desde cualquier punto de la misma.

Pero tratándose de un espacio de aulico, parece conveniente considerar como sería la respuesta auditiva que podría percibir el monarca. Aquí nos encontramos con una situación sorprendente si lo consideramos desde una perspectiva acústica, debido a que la presencia del rey en las ceremonias religiosas estaba marcada por cuestiones protocolarias que primaban por encima de otras circunstancias, sino no se puede entender, desde nuestro punto de vista del siglo XXI, como el rey permanecía oculto durante todas las celebraciones detrás de espesas cortinas situadas tras un importante pilastrón de la capilla, cuando no, se ocultaba bajo la tribuna de músicos protegido con un cancel de madera y vidrio, y seguramente igualmente con cortinajes para evitar la visión del monarca, y por tanto desvirtuando cualquier sonido exterior que pudiera llegar desde las tribunas de música.

#### **7.2.1.2 Ensayo acústico**

Para el estudio de la respuesta acústica de la Capilla se ha realizado un ensayo acústico virtual utilizando un programa informático específico de acondicionamiento acústico denominado REFLEX basado en el programa comercial CADNA-A. Para la realización

de este ensayo se ha realizado un modelo en tres dimensiones de la capilla, a partir del cual se ha simulado los acabados que tuvo en su configuración original, y se le han añadido unas fuentes sonoras que reproduzcan el sonido de la Real Capilla. Todos los datos de este ensayo se recogen en un anexo donde se pueden observar los datos técnicos del mismo.

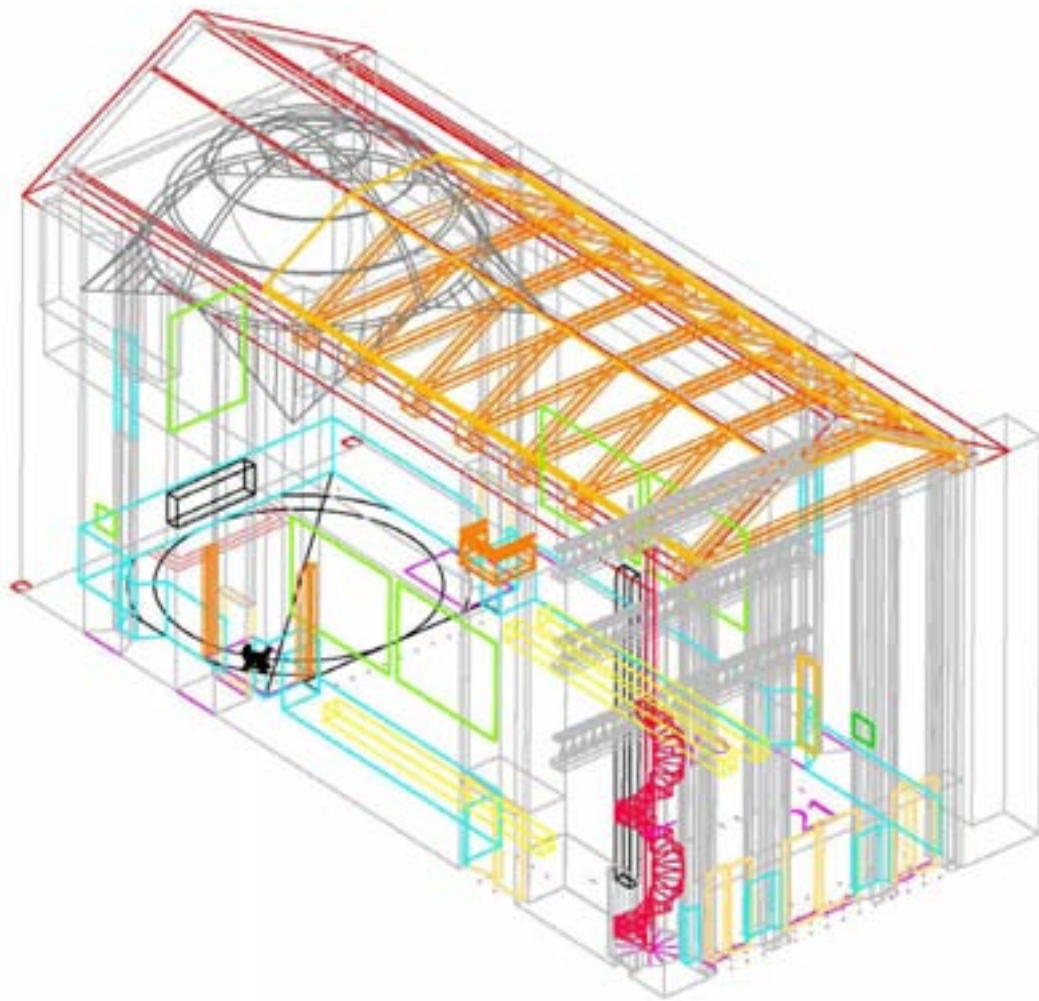


Fig. 4 Modelado 3 D realizado por Autocad para la simulación acustica.

Las conclusiones obtenidas más relevantes son: en función de las dimensiones del objeto, el que no se producía eco, aplicando con una fuente sonora de 100 db toda la capilla tenía un nivel de presión sonora suficiente no inferior a 75 db como se puede ver en el gráfico adjunto.



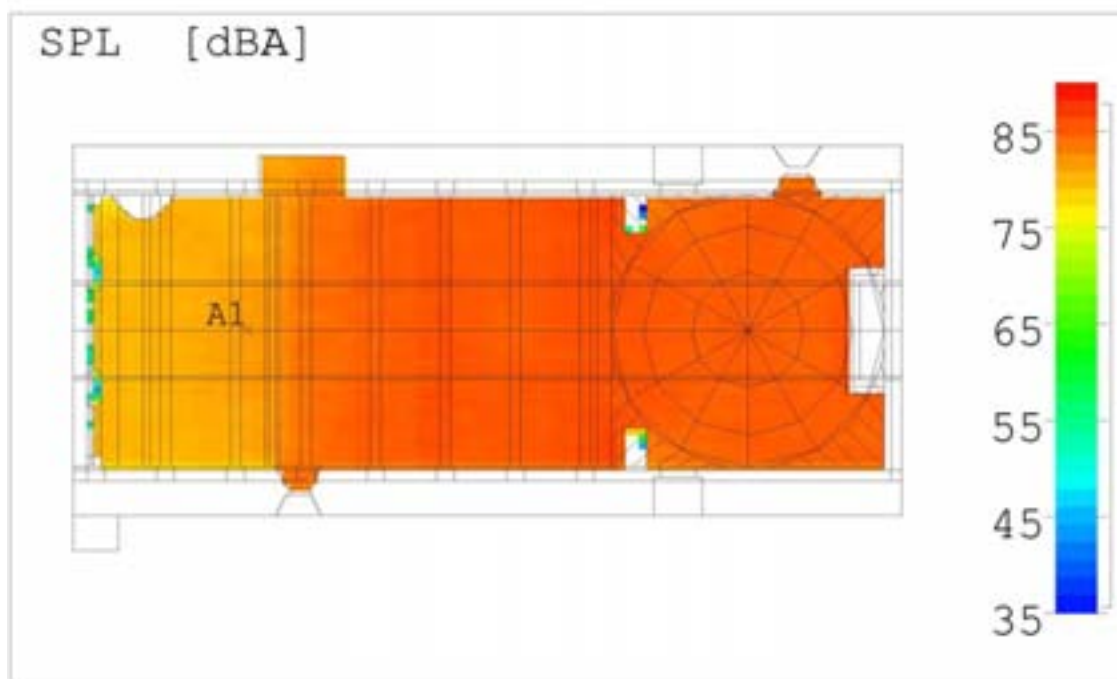


Fig. 5 Nivel de presión sonora con una fuente de 100 db situada en la tribuna de músicos.

En cuanto a los elementos decorativos se que los tiempos de reverberación obtenidos son unos valores altos,, entre 3.78 - 1,52 según frecuencias, al realizarse la simulación con las paredes desnudas y ser superficies poco absorbentes

Es conocida la influencia de la construcción en piedra en el desarrollo de la música occidental: la resonancia de las melodías gregoriana en las iglesias góticas se mantiene superponiendo voces para dar la impresión de armonía, efecto favorecido por el elevado tiempo de reverberación, que también resulta adecuado para la música de órgano.

Pero este tiempo se matizaría con la utilización de tapices, mobiliarios y otras colgaduras que reducirían el tiempo de reverberación.

### 7.2.3 Hipótesis sobre el comportamiento acústico.

Una vez contextualizado los condicionantes acústicos sería interesante volver sobre los comentarios referentes a la respuesta acústica, del siglo XVI y del musicólogo Robledo Estiarte.

Se puede entender que la percepción por parte del visitante italiano en pleno siglo XVI, se referiría a que la configuración de la estancia provocaba una interpretación del sonido como muy ruidosa. Probablemente se estaría refiriendo a un acto en el

que el sonido del órgano o de los ministriles que acompañaban a la Capilla tuviera una gran sonoridad que abrumara al espectador, teniendo en cuenta lo reducido del espacio de esta Capilla.

Por otra parte en cuanto el tiempo de reverberación que tuviese la capilla, variaría según la decoración que se hiciese de la misma, no cabe duda de que en un espacio de reducidas dimensiones como es el que nos ocupa, su respuesta acústica sería muy diferente según su nivel de ocupación, tanto cuando estuviera vacío y con las paredes desnudas, como cuando estuviera llena de gente y engalanado con todos los tapices,<sup>15</sup> las cortinas en las puertas, el dosel del Rey, un cortinaje a la altura del arco que separase el presbiterio de la nave; es decir numerosos elementos que no nos permiten hacer una valoración fiable de dicho comportamiento acústico más que en un ejercicio de ficción lejano de lo que se pretende en esta investigación. En los resultados de los ensayos acústicos realizados ya se ha comentado que la capilla tenía un tiempo de reverberación alto.

Por tanto el considerar que las condiciones acústicas de la capilla serían desfavorables, me parece que carece de rigor. Sí se podría llegar a la conclusión de que en los momentos de importantes celebraciones en la Capilla, debido al importante número de asistentes y a la importante decoración textil que se utilizaba, si que existiría un tiempo de reverberación corto, por lo que sería acertada la definición de sonoridad seca sugerida por Robledo;

Si así fuese, parece lógico el considerar que las posibilidades polifónicas y por supuesto policorales servirían para mejorar el efecto auditivo de la sala, superponiendo voces para dar una impresión de armonía<sup>16</sup>. y así paliar el bajo tiempo de reverberación.

En cualquier caso no se ha podido encontrar referencias sobre la percepción de esa sonoridad, lo que si se desprende de las ubicaciones del monarca que no se trataba de unas celebraciones donde el disfrute de la música fuese primordial, sino de actos litúrgicos donde eran más importantes otras circunstancias antes que la audición musical. El deleite de la música seguramente se reservaba para la música de cámara o para las actuaciones teatrales en pequeños espacios.

---

<sup>15</sup> Normalmente de la colección de La conquista de Túnez.

<sup>16</sup> Ver [CHIAS 2002,40]



Lo que tampoco aparece documentado, sobre la Capilla del Alcázar ni sobre otros espacios similares de la corte (Escorial, Jerónimos, Descalzas), es que hubiera una intervención arquitectónica-decorativa para modular el sonido, es decir más allá de ubicar a los músicos en su lugar reservado, más o menos dirigidos hacia el foco de interés {Rey o altar} no se indica que se jugara con añadir o retirar elementos {tapices} que pudiesen modificar la acústica de la Sala creando más absorción o menos.

Por otra parte, dado que no hay referencias ni alusiones que relaten al percepción acústica de los receptores, se podría plantear la duda de que si lo que actualmente se entiende como un sonido apropiado para la música antigua, con un nivel alto de reverberación imitando el sonido de grandes espacios {catedralicios} sería lo que imperaba en el gusto de la época. Hay que considerar, que a la vez que se interpretaba importantes piezas de órgano y cantadas en espacios catedralicios, también se empezaba a desarrollar las pequeñas agrupaciones de cámara con un sonido mucho más directo sin la búsqueda de reforzar el sonido con la reverberación.

### **7.3 Otras dimensiones sonoras en la Corte.**

Respecto la sonoridad en las demostraciones callejeras, no parece que las agrupaciones que acompañaban a las procesiones tuvieran una gran presencia sonora. Seguramente para nuestros oídos contemporáneos sonaría decepcionantemente débil.<sup>17</sup> Probablemente la apertura de los cortejos con trompetas y atabales sí que tendría una presencia importante como reclamo, pero luego la interpretación de la música sería mucho más pobre, no hay más que ver el acompañamiento de la procesión del Ommeganck de Denno van Alsloot (1600) en el que únicamente seis músicos acompañan la numerosísima procesión.

En sentido no del todo coincidente con el anterior podemos recoger la opinión de Juan José Carreras<sup>18</sup> que al referirse al acompañamiento musical de la entrada de doña Ana de Austria en Madrid, se refiere como elemento fundamental de la misma a la *dimensión sonora*. Según su descripción todos los acontecimientos fueron

---

<sup>17</sup> [MASSO 1994]

<sup>18</sup> [CARRERAS 2000, 279]

enfatzados y caracterizados por el sonido, que pasaba desde el estruendo de los cohetes, al alborozo con las celebraciones de juegos y combates y a la música de ministriles y cantores.

Desde semanas antes, los pífanos y tambores habían anunciado el acontecimiento, cuando se anunció la llegada de la reina a la península, las campanas repicaron en los templos y monasterios de la ciudad. Igualmente al día siguiente con singular ‘ornato de música de toda la capilla real, menestrales, trompetas y atabales’ se acudió al monasterio de San Francisco. Toda la ciudad quedó impregnada por ‘la música que el corregidor había distribuido’

Por lo que se podría concluir, en lo que respecta a los festejos y combates, que la dimensión sonora, {que no musical} era fundamental

Había en este tiempo una confusión y ruido que no nos entendíamos unos a otros, así por el sonido y estruendo de los atambores, como por la música de los menestrales resonancia de las trompetas, la tabahola de los tamboriles, que fueron más de cincuenta de maravillosos aderezos y de diferentes invenciones, y el apretura de la gente, con ser un campo harto espacioso y desenfadado<sup>19</sup>

Un efecto semejante se produce en la entrada del Alcázar cuando se mezcló la descarga de los arcabuces con la música de los distintos instrumentos.

Quedaría una reflexión abierta para posteriores investigaciones, sobre la importancia del paisaje sonoro en una antropología histórica de la ciudad tal como plantea J.J Carreras.<sup>20</sup>

Si parece que la sonoridad de aquella procesión real estuvo planificada, así la música suave de la puerta de Guadalajara se encargó a ‘música de voces y violones’, en el tercer arco se incluyeron a las musas cantoras del Parnaso, en los arcos extremos del desfile actuaron los ministriles y cantores, acabando en la iglesia de la Almudena donde la Capilla Real entonó el Te Deum.

---

<sup>19</sup> JUAN LÓPEZ DE HOYOS Recibimiento de Ana de Austria. *Real aparato y sumptuoso recibimiento con que Madrid*. Ver en el capítulo de fuentes escritas

<sup>20</sup> El paisaje sonoro o “soundscape” ha sido desarrollado por historiadores de la música aunque convoca respuesta por historiadores del urbanismo y el arte. Las Campanas y trompetas estaban plenamente integrados en la ciudad como experiencia cotidiana sino como momentos extraordinarios ordenando espacial y temporalmente. En las procesiones y festividades cubrían un papel determinante. [CARRERAS 2000, 280]

## 7.4 Experiencias de espacio sonoro

Como complemento al apartado anterior, a continuación se recogen demostraciones de donde la música y el espacio estaban íntimamente ligadas provocando un efecto teatral tan acorde con los gustos del barroco, refiriéndose en su mayoría ala península y en particular a Madrid y su ámbito de influencia. Se ha optado por un orden cronológico para su presentación

- {1400} Orden y constituciones de León. Ministriles s XV.

Regulan las actividades de la capilla de música que nos reflejan las actuaciones de los ministriles alrededor de la catedral tanto intramuros como en el claustro, las torres.

Las misas solemnes, las procesiones y ciertas partes del oficio divino cantado en unas 30 fiestas constituyen el momento de actuación de los ministriles.

En la misa iba precedida o seguida de procesión, tocaban a la salida y entrada del coro y en varios ángulos del claustro, cuatro por lo general. En las vísperas dialogaban con el órgano y los cantores en lo salmos. En ocasiones señaladas al año, correspondientes a las grandes solemnidades tocaban “al alba en la torre alta”. Uno de los coros podía ser suplido por un conjunto de ministriles.

Hay narraciones que describen como se cantaban los salmos Laudate en las primeras *iglesias*. El altar se sustituía por uno de ‘oro’ en estas celebraciones especiales. El canto se podía realizar hasta con cinco coros, combinando voces agudas y graves y distintos timbres respondiendo de manera antifonal.<sup>21</sup>

- {15??} En la catedral de Toledo en la procesión de Domingo de Ramos. Al final de la misma se detenía a las puertas del templo, quedando los fieles en la parte exterior, en la plaza o claustro, y unos cantores en la interior, entablándose un diálogo entre unos y otros o entre los solistas y la capilla durante el canto del himno *gloria* , *laus et honor*. La alternancia se daba entre los niños la capilla, situándose los niños en lo alto de la ‘torre de los moçarabes, y la capilla en la plaza. Los primeros cantaban *Gloria laus* en canto gregoriano, seguido de *Israelí es tu* a canto de órgano por ellos mismos ‘y luego la capilla, que está abajo en la

---

<sup>21</sup> [GROUT 2001]

procesión, responde *Gloria, laus*, en canto de órgano' En el canto del triduo sacros para cantar el salmo *Miserere*: Dícese el Miserere a choros: uno en el altar mayor con toda la capilla. Otro en las tribunillas del coro del arzobispo cuatro cantores, los más antiguos racioneros. Otro, el coro de los niños, con un tenor, y otro de canto llano.<sup>22</sup>

- {15??} Francisco de los Cobos secretario de Carlos V durante su estancia en Bruselas en la corte de Flandes, seguramente se quedó impresionado por los fastos musicales basados en polifonía que acompañaban a las ceremonias religiosas<sup>23</sup> “Pudo captar (también en Italia) la importancia cada vez más grande dada a la música y ser testigo de cómo se hacía una síntesis armoniosa entre formas de música de corte y formas de expresión musical y, casi teatral, de origen popular, en las cuales la muchedumbre de los fieles era protagonista de la expresión litúrgica.” Así el hecho de poder ‘entoldar’, el coro y casi todo el interior de la iglesia, permitía ceremonias con grandes espectáculos con motivos de fiestas (el misterio de Elche), en el cual el toldo representaba el cielo. Influyendo en la acústica del espacio.
- {15??} El canto de la Sibila era un importante acontecimiento musical. Se celebraba en maitines el día de Navidad, después de la última lectura, se cantaba la profecía del Juicio final, atribuida a la Sibila Eritrea. Era un canto paralitúrgico muy divulgado en España, Francia e Italia que duró hasta finales del siglo XVI, a pesar de haber sido prohibido por el Concilio de Trento.

Posiblemente su origen sea hispánico y relacionado con el solsticio de invierno. Dicho canto iba acompañado de un solemne ceremonial del que se conoce de la catedral de Toledo, se cantaba con música polifónica a cuatro voces:

“La noche de Natividad de Cristo, después de haber cantado el Te Deum, salía de la sacristía un monaguillo vestido de mujer, con un vestido de amplias mangas, ricamente bordado a la manera oriental, el cual llevaba cosido sobre el hombro izquierdo una especie de panel en el cual estaban escritos diez versos antiguos de la Sibila, los cuales empezaban así:

---

<sup>22</sup> [SAMUEL 1983, 49]

<sup>23</sup> [BARBÉ-COQUELIN 1998,sp]

Judici in signum tellus

Sudore medescet,...

El niño llevaba sobre la cabeza una rico diadema en forma de mitra y llevaba un cuaderno en el cual estaban escritos los versos y las notas de música que tenían que cantar. Iba acompañado por cuatro niños, dos vestidos de ángeles y dos con teas encendidas. Luego, el niño-sibila cantaba la primera estrofa del texto, y cuando había terminado, los ángeles blandían tres veces sus espadas, mientras que los cantantes del coro, a cuatro voces entonaban el responso. La Sibila seguía cantando las estrofas siguientes, hasta que terminado el conjunto los cinco niños bajaban del estrado, circulaban por el coro para luego volver a la sacristía; la ceremonia se había terminado.

- {1519} A principios del 1519 el rey {Carlos V} se trasladó de Zaragoza a Barcelona con el fin de prestar juramento de conservar los fueros y libertades.<sup>24</sup> Los actos y la música ceremonial interpretada con motivo de la presencia de Carlos V en Barcelona<sup>25</sup> fue recibido como era costumbre en las afueras de la ciudad por el Consejo de la ciudad el día 14 de febrero, celebrándose con lanzamiento de fuegos artificiales y danzas. El recibimiento oficial fue al día siguiente dentro de la ciudad representándose una obra teatral. El Consejo estaba escoltado por 17 trompetas, durante la representación seis ángeles con instrumentos de viento “feyen una gran melodía” encima del portal. Al aproximarse al monarca al portal fue saludado por cuatro personajes que descendían cantando *Domine, tua est potentia* Uno de los cuatro personajes (que posiblemente representaba a Santa Eulalia) le dio la salutación en latín, después de lo cual los cuatro personajes volvieron a ascender entonando el salmo *Laudate Dominum omnes gentes*. La otra ocasión en que hubo presencia musical durante la entrada del rey, fue con motivo de la parada de las Hermandades, según Ros- Fabregas en el que intervino un grupo de ciertos cantores de buenas voces. Cuando fue informado Carlos V de la muerte de su abuelo, el emperador Maximiliano I de Austria (12 enero 1519), estaba de paso en Zaragoza por lo que organizó un funeral en esa ciudad. Los servicios fúnebres comenzaron la

---

<sup>24</sup> [CAPDEPON 2000,148]

<sup>25</sup> Esta celebración ha sido ampliamente estudiada por Emilio Ros-Fabregas [ROS FABREGAS 2001]

tarde del 1 de marzo y se prolongaron durante el día siguiente. Empezaron con una procesión que partió de los aposentos reales hacia la catedral “los clérigos de la ciudad y la capilla abrían paso ‘cantando salmos mortuorios’. Una vez dentro de la catedral, la capilla flamenca ofició las vísperas y los maitines. Al día siguiente a la capilla flamenca se le unió el coro de la catedral de Zaragoza”.

- {1526} La boda de Carlos V con Isabel de Portugal tuvo lugar en Sevilla el 10 de marzo de 1526: la futura emperatriz hizo su entrada en la ciudad el 3 de marzo acompañada de ministriles españoles y portugueses, alternando con cantos y danzas populares. Asimismo los cantores de la catedral sevillana (entre los cuales se encontraba el joven Cristóbal Morales) cobraron una especial importancia en todas las celebraciones de dichas fechas<sup>26</sup>

Para celebrar el nacimiento del futuro rey Felipe II en Valladolid, se entonó un *Te Deum* en la Iglesia de San Pablo ante Carlos V. Y posteriormente durante el bautizo del futuro príncipe en la misma iglesia, nos describe Juan de Osnaya<sup>27</sup>: “eran flamencos los cuatro niños vestidos de blanco que cantaban ‘durante el trayecto de la casa de la Emperatriz a la iglesia’, de esta manera iban llevando al Príncipe sonando todos los instrumentos y cantando aquellos ángeles que estaban en los tablados altos, y el Emperador los estaba mirando de una ventana de las de Palacio, donde salía y a la vuelta también”

Según narra Capdepón,<sup>28</sup> el 24 de febrero 1530 fue coronado el Emperador en Bolonia por el Papa Clemente VII, a su regreso a España en 1533 al desembarcar “se hizo una procesión general, la más suntuosa y bien acompañada y regida que nunca se vio... todos con candelas encendidas, que toda la ciudad iba tan regocijada de música de ministriles altos bajos, de chirimía y sacabuches y dulzainas y trompetas y atabales y otros ministriles que nunca tal se vio.”

Stevenson describe el encuentro organizado por el Papa Paulo III en Niza para firmar la paz entre Carlos V y Francisco I en 1537, donde para aplacar las rencillas entre ambos soberanos, el Papa llevó consigo a 20 de sus propios cantores. Todos ellos ataviados con sotanas nuevas de terciopelo y sobrepellices

---

<sup>26</sup> [STEVENSON 1993, 25]

<sup>27</sup> En la obra *Relación de la guerra del Almirante de Francia contra el emperador* (1544)

<sup>28</sup> [CAPDEPÓN 2000, 150]

de seda. De camino a la conferencia incrementó el coro con varios instrumentistas: trombones de Bolonia, violinistas de Milán y trompetista, tambores e intérpretes de bombardas de Génova. Una vez reconciliados, se interpretó en junio de 1538 el motete a seis voces de Cristóbal Morales *Jubilate Deo omnis terra*.

- {1540} Rezo del oficio de tinieblas el Miércoles Santo.<sup>29</sup> El rezo del, oficio de tinieblas se realizaba el Miércoles Santo antes y después del Concilio de Trento. En las catedrales fue usual que se empleara un objeto denominado tenebrario consistente en un candelabro de vástago columnario y gran base, de quince luces en el remate; son de extraordinaria altura, alcanzando siempre varios metros.

En la vigilia pascual, Sábado Santo, se bendice el cirio Pascual y tras la procesión al altar, se coloca en un gran candelero y se procede a la proclamación del pregón pascual.(...) en la pascua de Pentecostés, en ciertas iglesias durante el canto de la secuencia *Veni Sancte Spiritus*, se dejaba caer desde las alturas una lluvia de flores e incluso se cuenta de alguna en que se soltaba a volar una paloma como símbolo del Espíritu Santo. De las escuetas descripciones que excepcionalmente se anotan deducimos que eran de oropel ( en sentido estricto laminillas muy batidas y finas de latón) que se daban de azahar, quizás perfumadas o adornadas con dichas flores.

- {1548} <sup>30</sup> A partir del concilio de Trento se incrementaron en las iglesias los ritos litúrgicos. El templo era un lugar de predicación y ceremonias religiosas, las catedrales cumplían el papel de teatro sacro. Las procesiones con sus itinerarios modificaban momentáneamente la vida y el ritmo de la ciudad. En ellas participaban todas las hermandades y cofradías, todos los estamentos y desde todas las clases sociales. Hasta los conventos femeninos de clausura intervenían abriendo sus puertas para que las procesiones pudieran circular por el interior. Especialmente en Andalucía y Hispanoamérica, que los conventos disponían dos puertas de tal manera que en el recorrido por el interior pasaran por el coro bajo de tal manera que la monjas desde detrás de las rejas participaban y podían ver las imágenes de su devoción. Dentro de las catedrales

---

<sup>29</sup> [CRUZ 2001, 166-167]

<sup>30</sup> [BONET 2001, 24]

las ceremonias tenían gran solemnidad y en ocasiones formas lúdicas, con gigantes y cabezudos bailando delante del Altar Mayor, mientras el órgano y los cantantes del coro llenaban el espacio de la catedral. Algunos órganos tenían colgante una cabeza de moro o de personaje grotesco que por su boca repartía caramelos a la chiquillería.

- {1548} En una de las largas estancias de Carlos V en Flandes, fue visitado en Bruselas por su hijo Felipe II, celebrándose el encuentro con celebraciones callejeras y ceremonias religiosas en la catedral de Santa Gudula. Se entonó el *Veni, creator spiritus*. Era frecuente que en este viaje, que se prolongó hasta 1550, que las capillas reales de Carlos V y Felipe II alternaran sus interpretaciones generando un rico intercambio musical.
- La *Pasión* tapiz de la colección de Margarita de Austria, que heredó Carlos V, se colgaba sobre el Arco y las puertas principales de la Capilla en Semana Santa.<sup>31</sup>
- {1570}<sup>32</sup> En referencia a la entrada de Ana de Austria Todos los acontecimientos estaban enfatizados por una importante dimensión sonora, con un continuun que empieza por los sonidos de los cohetes, el griterío de los participantes en los juegos y combates , y la música de los ministriles y cantoresas danzas,
- {1570}<sup>33</sup>  
 “...Si la misa iba precedida o seguida de procesión tocaban a la salida y entrada del coro y en varios ángulos del claustro, cuatro por lo general”

También en otra una referencia a los mismos instrumentos<sup>34</sup>

“Una media docena de veces al año, correspondientes a las grandes solemnidades, tocaban “al alba en la torre alta” “

- {1584} ENRIQUE COCK<sup>35</sup> Descripción del Alcázar El palacio entero resplandece con los reales tesoros. Hay en él variados tapices, que representan

<sup>31</sup> En 1694, el jefe de oficio de Tapicería daba aviso de hallarse *muy maltratada por estar por estar roto todo el forro que era de olandilla, de cuiá falta de fuerza a procedido averse podrido toda la seda negra*. AGP secc. Adm. Oficios , leg 917 citado por [HERRERO 1994, 295]

<sup>32</sup> [CARRERAS 2000, 279]

<sup>33</sup> [RUBIO 1983, 46]

<sup>34</sup> [Ibid. 47]

<sup>35</sup> Enrique Cock *ursuaria o Mantua Carpetaza Descrita en verso heroico* Madrid 1584



con admirable maestría a los viajes héroes y a sus hazañas; también hay pinturas, gloria de nuestro tiempo, obra de artistas flamencos, hechos por encargo del Rey Felipe; los cantores belgas, de melodiosa voz, son ornato de la capilla real, que no tiene par en el mundo. Porque el Italo gime, grita el Germano, canta el Belga y lanza ásperos sonos el Ibero.

Merece mención especial la Guardia Real de caballeros flamencos y la alemana de a pie, que escolta la monarca en sus salidas.

- {1601} Domingo 7 de octubre de 1601 misa mayor en la capilla, por la tarde fue el bautismo de la infanta. {San Pablo de Valladolid}<sup>36</sup> Los capellanes tomaron el lado del evangelio de la capilla y a los actores se hizo de la otra parte de la reja un apartado con su balla (sic) a donde estuvieron y se puso el órgano de palacio y en el hubo los ministriles necesarios que tocaron con bajones, sacabuches y cornetas.

Hubo también a la otra parte juego de chirimías que tocó a la entrada y hubo orlos lo qual se dispuso como pareció conviniente. Las trompetas estuvieron fuera de la iglesia que tocaron a la entrada y salida, y otras veces sin que en la iglesia diesen pesadumbre. {Se dispusieron los tapices de la conquista de Túnez} Los juegos de chirimías comenzaron a atacar y los orlos y luego la capilla comenzó a cantar,...

- {1603} Honras y exequias {María de Austria} que se celebraron en el Monasterio y capilla Real de las Descalzas por los Mayordomos, Albaceas Testamentarios de la S.C.R. Magestad de la Emperatriz, escrito por Diego de Urbina, criado del Rey, nuestro señor y Regidor de Madrid. Año de 1603.<sup>37</sup>

(..) Martes 18 de marzo [1603], a las dos y media de la tarde se juntaron en la Capilla Real de la Descalzas a celebrar las honras y exequias de los Perlados y Cavalleros y Mayordomos de la Majestad de la Emperatriz (...) estaba la Capilla Real colgada de terciopelo y damascos negros, como también los pilares de la iglesia timbrados con escudos de armas imperiales. En el centro se sustentaba el

---

<sup>36</sup> AGP caja nº 1 exp 3 Expediente sobre ceremonial y protocolos en actos religiosos a celebrar en la Real Capilla.

<sup>37</sup> El 26 de febrero de 1603 moría María de Austria, viuda de Maximiliano II, hija de Carlos V y hermana de Felipe II, que vivía en retiro en el Monasterio de la Descalzas. La música de las exequias aquí referidas fue compuesta por Tomás Luis de Victoria. Réquiem. Officium Defectorum.[VICTORIA 1995]

suntuoso Túmulo en quadro que tenia de ancho 18 pies y de alto 54 sin contar la Imperial Corona que lo remataba (...) todo de arquitectura corintia, de la quatro esquinas del Túmulo se levantaban quatro agujas con quatro candeleros, cada uno hecho con cedres de madera cuadrada, llenas de luces siendo las que las circundaban dos mil, en las esquinas del Túmulo quatro maceros con Capúces, chías y mazas de plata dorada en los hombros

- {1624} Los patios al menos en las pandas de la planta principal {Alcázar}, daban acogida al desarrollo de las procesiones que con presencia del rey y de la corte tenían lugar en determinadas festividades religiosas. Un ejemplo puede ser la fiesta del Santísimo Sacramento que se celebró “*a deboción del Infante Cardenal don Fernando*” el 22 de julio del 1624 para el que se hizo un altar de madera sobre unas gradas adornadas con cartelas y jarrones. Allí se expuso el Lignum vía. Julio César Semin pintó de plata un arco de madera sobre el altar y el platero del rey aderezó 14 relicarios de plata y ébano, todo bajo las órdenes de Juan Gómez de Mora. Juan de Brahona adornó con unos mascarones las columnas de los corredores, (tasado por Pedro Carvajal y Lorenzo Sánchez) Entre pilar y pilar se colocaron unos velos atados a las columnas, y para acompañar la procesión se compraron mil ramilletes.<sup>38</sup>
- {1626}<sup>39</sup> Las riquísimas telas reales transformaban completamente el lugar,{Alcázar}según se desprende de una detallada relación de la procesión de 1626 descrito en el legado Barberini ‘La plaza de palacio se colgó por las dos hileras, en esta forma. Por la parte de las caballerizas del rey se pusieron siete paños de oro y seda de los triunfos, que son de figuras, donde apenas faltan personas de los nombrados en el mundo, ansí de historias como de fábulas. Continuaban los doce paños que se labraron segunda vez de la toma de Túnez con la explicación en romance, todos de seda y oro; y hasta la puerta principal de palacio remataba esta colgadura de los ocho paños del Apocalipsis con explicación profética, todos de figuras que por ser tan extraordinarias, así en animales como en hombres, y de oro y seda, es de las mejores que el rey tiene(...) [120] .., en 1616, con motivo de la fiesta por la traslación del convento

---

<sup>38</sup> [BARBEITO 1992,145]

<sup>39</sup> [PORTUS 1994,119]

de la Encarnación, se cubrió el espacio entre la Casa del Tesoro y el monasterio nuevo con muchas de las colgaduras del Palacio Real .

- {1651} {15??} Disposición de los músicos- exposición santísimo. La celebración siempre solemne y espectacular de los jubileos, cada cuarto de siglo, y la transformación urbanística de que la modesta ciudad papal del siglo XVI hizo el escenario sensacional de un peregrinaje continuo; la propagación de formas devocionales colectivas complicadas, como la adoración del Sacramento durante las cuarenta horas.

Testimonio en forma de carta de un arquitecto florentino en la Corte de España Baccio del Bianco, que relata a un príncipe de Medici la celebración de las cuarenta horas por el nacimiento de la Infanta en 1651<sup>40</sup>:

“El Santísimo ... está expuesto con riqueza de luces y platería verdaderamente con suma majestad y decoro; a los pies del altar hay un recinto con bancos puestos a lo ancho donde están sentados todos los músicos de la capilla real, arpa, trombón corneta y realejo, con algunos tenores de cornamusa, y continuamente cantan himnos y laudes, pero en lengua española, por ser la mayor lengua que hay en el mundo; de estar arietes estoy esperando y ya las he solicitado, y tan pronto como las tenga las quiero enviar al señor Atto [Melani], que en compañía de los suyos las haga oír a Vuestra alteza: pero con el espíritu que las cantan aquí me parece será imposible el poderlas oír. En suma, el ir aquí a las cuarenta horas es como entrar en la escuela [de música] de Gio. Battista de Gagliano [de Florencia], y más público tiene cuando concurren allí mayor cantidad de mozas, las cuales, hincadas en tierra, con el ojito fuera del manto, hacen la más bella cháchara con el confesor, con los frailes y aún con los mozos que oír se puede

En la capilla adornada con las colgaduras más ricas del guardajoyas, en presencia de los Reyes y del Patriarca, se hace, desde el 17 de diciembre hasta el día de Navidad, una novena con las letanías de la Virgen y la Salve cantadas por los músicos de la Capilla. Celebrando la expectación del parto de la Virgen rezan por el buen suceso de los partos de la reina.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup>[BIANCONI 1986,116]

<sup>41</sup>[GERARD 1983 283]

- {1665} ANTONIO DE BRUNEL *La comitiva procesional y los pasos*.<sup>42</sup>

Entre los primeros pasos iban muchos músicos vizcaínos con sus tamboriles y castañuelas.. Además, entre estos, avanzaba otro grupo de personas vestidas con atuendos multicolores que, al son de diversos instrumentos, iba bailando, saltando y haciendo piruetas con la misma desenvoltura que se hace en carnaval,...

[...]

En los aposentos reales todo está quieto y tranquilo, nadie se mueve hasta la hora en que el rey va a misa. Entonces se le puede ver en ese momento sus alabarderos se colocan a todo lo largo de la galería por donde ha de pasar. Son alemanes, borgoñones y españoles. Serán unos doscientos o trescientos. Todos visten de librea amarilla con bandas de terciopelo rojo. Son los únicos guardas del rey. El rey cuando sale de su aposento, tiene ante sí al capitán de los mencionados guardas y va seguido de una o dos personas.

---

<sup>42</sup> Antonio de Brunel, *Viaje de España curioso, histórico y político*, Paris, Charles Sercy, 1665. Recopilado por [CHECA CREMADES 1992,183, 33]

## **8 CONCLUSIONES y CONTRIBUCIONES INNOVADORAS**

Durante todo el proceso investigador, se han obtenido una serie de conclusiones originales sobre el estado de la cuestión, que se recogen en capítulo.

### **Conclusiones**

Antes de enunciar las conclusiones considero conveniente reseñar el que se han encontrado en la historiografía tanto Arquitectónico como Musical, muy pocas alusiones al problema acústico en las iglesias; a pesar de existir numerosa documentación sobre la relación entre Arquitectura y Música, son muy escasa las referencias que los arquitectos y músicos hacen de las cualidades acústicas de los lugares de interpretación de la música, no obstante tras este trabajo de investigación se han llegado a las siguientes conclusiones originales:

- I. La Capilla del Alcázar fue un lugar de encuentro entre Música y Arquitectura, por lo tanto, lo primero que hay que considerar es el valor representativo de la misma dentro de la vida áulica de la Corte. La capilla fue un elemento central del Alcázar, se podía considerar el corazón del palacio. Arquitectónicamente ocupaba el eje entre los dos patios, organizándose toda la vida palaciega a su alrededor, tanto físicamente, como por su alto valor simbólico como sede de celebración de los principales actos de la Corte de Madrid. La Capilla desde el punto de vista de su espacio y su funcionamiento acústico, se trataba de una nave única de planta basilical, con una cubierta de madera de par y nudillo en forma de artesa invertida, separado el presbiterio la nave por un arco toral de, con la disposición del coro a los pies en un segundo nivel más próximo al techo, lo que le hacía una disposición

acústica de relativo buen funcionamiento, frente a otras soluciones coetáneas abovedadas.

- II. Tras el conocimiento al que se ha llegado de la Capilla del Alcázar se puede concluir que dicha Capilla no era un espacio acondicionado específicamente para la música. Desde el primer momento, las modificaciones que se llevaron a cabo en este espacio sacro tenían como misión la conservación de la capilla y dotar a la misma del mayor papel de representación, sustituyendo las decoraciones o pinturas con fines litúrgicos o de ornato; y aumentando las tribunas para una mayor capacidad de asistentes. No se puede concluir que ninguna de estas intervenciones tuvieran la música como elemento configurador.

La Capilla, como las iglesias de la época, tenía su lugar reservado para los músicos, en la tribuna junto con el órgano a los pies de la misma; y seguramente, como se ha comentado, en ocasiones significadas, se utilizaría el altar para situar músicos y así crear un efecto policoral. Pero no se puede deducir que la música influyera en su diseño, y que marcara determinados actuaciones para la adecuación de la capilla en función de los efectos sonoros buscados. No se puede decir lo mismo con la etiqueta y el protocolo que si que tenían un papel determinante en la distribución de espacios y en los elementos decorativos de la misma. (Distinto sería la Basílica de El Escorial donde si que la ubicación de los órganos y las campanas tuvo un papel preeminente).

- III. En sentido recíproco no he encontrado documentación que demuestre que la música que se compusiera estuviera inspirada o realizada específicamente para el espacio de la Capilla. Los músicos pertenecientes a la corte debían dotar de nuevas composiciones cada nuevo acto litúrgico o de celebraciones, aunque no existen

referencias que nos permitan colegir el hecho de que se basaran en las condiciones espaciales y acústicas de la capilla para sus composiciones.

- IV. En cuanto al poder de representación, concluyo que la monarquía española no se sustentaba en los espectaculares espacios de las edificaciones donde habitaban, como ocurría con las principales monarquías europeas; el Alcázar no era una edificación que destacara por la riqueza de su configuración espacial, su estructura era sencilla, con una organización alrededor de dos patios y con la capilla situada en el centro. El estilo de la edificación era bastante, ecléctico configurado a base de acumulación de distintas intervenciones diferentes.

Por tanto al no existir una gran edificación, el peso representativo de la monarquía se apoyaba en elementos de la vida cortesana; fundamentalmente en dos pilares por un lado en la férrea etiqueta y seguimiento de sus protocolos y ritos, y por otra en sus elementos decorativos, y las muy importantes colecciones de obras de arte que decoraban las estancias. Ambos elementos narrados por parte de los visitantes extranjeros que recalaban por la Corte. Para aportar énfasis ceremonial al rito religioso y ceremonial, la música tenía un papel fundamental, dando una gran carga de solemnidad y grandiosidad a todos los actos. Por lo que se ha querido destacar la relación existente entre la música y el espacio de la capilla, haciendo un estudio del protocolo de la corte y de las etiquetas que lo regían.

- V. También se puede concluir que en la corte de Madrid se realizaron numerosas composiciones **policorales**, aunque no se haya podido documentar ningún ejemplo de su ubicación en el espacio de la capilla. La Capilla, no obstante, era un espacio adecuado para su interpretación, debido a que tenía una serie de características

físicas que hacen pensar en que poseía una buena acústica: por un lado las pequeñas dimensiones de la capilla permitían que los coros se oyeran e impedía la existencia de eco; por otra las cubiertas mudéjares de par y nudillo tenía un comportamiento sensiblemente mejor ante al acústica que sus antecedentes góticos, debido a que actuaban como difusoras del sonido , así como las paredes de ladrillo que con sus yeserías tenían una absorción acústica alta, por lo que la voz se transmitía mejor. Todo esto unido a la ornamentación de tapices y colgaduras, que se ponía en las celebraciones especiales, provocaban el que el alto tiempo reverberante de este tipo de iglesias se mitigara, facilitando el disfrute de la música.

## Otras conclusiones

Tras el trabajo se han obtenido otras conclusiones relacionadas con el estado de la cuestión

- VI. Los monarcas de la Época Moderna además de los escenarios mencionados, necesitaban escenarios para la demostración de su poder absoluto donde debía tener cabida tanto la Religión, la Etiqueta, la Música y Arquitectura.
  - a. El primer escenario era el Alcázar, con la Capilla Real en primer término, como se ha indicado; pero complemento a ellos estaban los pasillos, corredores de los patios, donde se realizaban procesiones y recorridos regios descritos con precisión en los libros de etiquetas. “*La salida del rey a capilla*” ilustraría esta función protocolaria.
  - b. En el Alcázar había otras estancias de representación como las salas de recepción (Sala Rica, Torre del Homenaje, Sala de la Reina,...) donde se



celebraba con todo el boato requerido determinados actos litúrgicos con intervenciones musicales, como *el lavatorio del Jueves Santo*, o *las reuniones de la Orden del Toisón de Oro*. También estaban los distintos oratorios privados en diversas estancias de la edificación.

c. Fuera del Alcázar había otros escenarios que también se utilizaban para desarrollar estas expresiones del poder real. Estos eran:

- Las plazas de la Villa de Madrid, entre ellas las más utilizadas por su representatividad eran la propia del Alcázar y la Plaza Mayor.
- La ciudad era un conjunto de barrios que mantenía sus propias identidades, y que tenía sus pequeñas plazas donde las celebraciones que eran recorridas por las distintas procesiones tanto civiles como religiosas,
- La monarquía tenía otras residencias reales, como el Pardo, la Granja, y otros lugares dentro de su ordenamiento religioso.
- Y otras fundaciones reales como Los Jerónimos, los monasterios de las Descalzas y la Encarnación, El monasterio de El Escorial, centros de organizaban diversos actos de la Corte.

d. Los instrumentos en que los monarcas se apoyaban para estas demostraciones de su poder real eran:

La etiqueta y protocolo; con toda su carga representativa y jerárquica, en la vida palaciega.

El fuerte carácter religioso de la vida de la Corte y su clara influencia sobre el pueblo.

Las demostraciones del poder real, en especial en las entradas reales, en las procesiones, en especial la Del Corpus.

En las fiestas populares como los Toros, cañas, danzas y saraos organizadas y presididas por el monarca y con participación del pueblo.

En todas estas celebraciones y manifestaciones la música tenía un papel de primer orden en las mismas.

- VII. Los monarcas de la dinastía de los Austrias, tuvieron un especial interés en crear sus espacios y lugares para la devoción, dedicándoles sus esfuerzos y presupuestos, siendo el máximo exponente de esto Felipe IV, que fomentó la instalación de oratorios en distintas estancias del Alcázar. Dichos espacios estuvieron marcados por la etiqueta y por la música en la medida de sus dimensiones lo permitiera. De estos se ha aportado una relación y su ubicación planimétrica, ordenando la escasa información existente sobre los mismos; así como se ha analizado su posible relación con la Real Capilla de Música. Los más significativos son: oratorio privado de Felipe II, oratorios privados de los cortesanos, oratorios de la Reina, oratorio del Condeduque de Olivares.

### **Aportaciones documentales innovadoras**

- VIII. Para la investigación ha sido preciso realizar un riguroso estudio sobre el espacio de la Capilla como hecho arquitectónico, inédito hasta el momento. Desde el primer momento de la investigación se comprobó la inexistencia de un estudio particular sobre la capilla del Alcázar como lugar diferenciado y singular de la edificación. Todos los estudios existentes sobre el Alcázar, tenían algunas

referencias sobre la capilla pero sin otorgar al espacio sacro un lugar protagonista, por lo que la primera fase de la investigación se debía profundizar en la vida del Alcázar de Madrid, en los siguientes términos:

- a. He realizado un estudio histórico del Alcázar, refiriendo, en el mismo, las principales modificaciones sufridas, atendiendo especialmente a aquellas que afectaban al espacio de la capilla.
- b. Para ahondar en el conocimiento tanto de la Capilla como del Alcázar, he realizado un estudio sistemático de toda la documentación gráfica conocida del Alcázar; tanto los planos, como las imágenes, pictóricas, cartográficas o grabados. Toda esta documentación no había tenido hasta este trabajo un tratamiento tan unitario como el que se ha dado, y que es útil para sucesivas investigaciones.
- c. También he aportado la relación de los maestros mayores y referencias puntuales al gabinete de Arquitectura de Felipe II y a los tratados utilizados.

IX. Entrando en la Capilla el estudio, lo he centrado en una primera fase en ordenar y clasificar toda la información existente sobre la misma, destacando los siguientes aspectos:

- a. He realizado un estudio histórico de las fases constructivas de la capilla, clasificando la información con un orden cronológico. Este estudio se ha basado en la información documental existente, tanto gráfica como escrita, extrayendo la información y clasificándola, según las distintas edades de la Capilla. Se ha definido desde su primera formación como templo cristiano realizada por Juan II, el 28 de febrero de 1434; las

posteriores obras de mantenimiento y limpieza realizadas por Carlos V y Felipe II; siguiendo con las ampliaciones y modificaciones en las zonas del cancel y de las tribunas; hasta la definitiva ampliación realizada por Carlos II con la construcción de una nueva cúpula para el presbiterio, y su ampliación definitiva hacia la escalera, con la instalación del nuevo altar de pórfido. Y por último como complemento, la construcción de la sacristía y relicario bajo la capilla.

- b. En cuanto a la evolución histórico-constructiva, se ha indagado como la capilla se situó sobre una de las alas de la antigua alcazaba árabe, articulándose dentro de la estructura y dimensiones de las salas de dicho palacio. Se adoptó una solución constructiva similar al resto de palacio, con cubierta de madera de par y nudillo, y alizar recorriendo los zócalos de los muros enyesados. Se erigió para la ocasión una cubierta de mayor protocolo en la zona del presbiterio y se completó con el altar y las tribunas. Posteriormente, la Capilla no tuvo una evolución significativa, en cuanto a sus elementos constructivos, hasta la gran reforma que supuso la sustitución del viejo artesonado mudéjar por una cúpula encamonada decorada con frescos, donde ya se rompían con las estructuras mudéjares que se habían mantenido hasta el momento.
- c. Al ser la capilla un espacio unitario de gran simplicidad, su mayor valor de representación se centraba en los elementos artísticos que la decoraban. Por lo que he estudiado, todos los elementos que se utilizaron para dicha representación, empezando por los cuadros que presidieron el altar (*El cordero místico*, y *el Pasma de Sicilia*) como el Altar de Porfido

que se utilizó después, o los frescos de Luca Giordano, todas estas obras eran de primera magnitud, y tenían la finalidad de conseguir el mayor engrandecimiento de la capilla y un gran valor simbólico; además se acompañaban por numerosas pinturas, así como tapices de las mejores colecciones reales, para conseguir la mayor grandiosidad en el espacio sacro. Al estudio de estos elementos se ha añadido el de toda la decoración, que sucesivamente se fue introduciendo, así como la descripción del fastuoso relicario que completó el espacio sacro tras las sucesivas reformas del mismo.

X. El estudio histórico de la Capilla, se ha acompañado de unos trabajos planimétricos sobre la misma, en los que se han considerado los siguientes aspectos:

- a. En un primer lugar he realizado un estudio de todos los planos existentes de la Capilla, la mayoría de ellos englobados dentro de la documentación del Alcázar, aportando el estudio del plano perteneciente a las etiquetas generales de 1651 como plano novedoso para la concreción y conocimiento de la capilla. He estudiado todos los planos conocidos y publicados del Alcázar, ordenándolos cronológicamente y haciendo una comparativa de los mismos desde un estudio estrictamente planimétrico. He analizado las causas de las notables diferencias métricas existentes entre ellos, presentando una hipótesis de sus causas.
- b. He realizado una reconstrucción del espacio de la Capilla del Alcázar, haciendo un trabajo de reconstitución planimétrica de la Capilla Real en las distintas fases constructivas de la misma. Para ello se han comparado

los distintos planos existentes, realizando posteriormente un trabajo de reconstitución de la misma, partiendo de una hipótesis del autor basado en toda la información obtenida tanto gráfica como escrita.

c. Para un posterior ensayo sobre el acondicionamiento acústico de la Capilla se ha realizado un modelado en tres dimensiones de la Capilla en un momento concreto de la historia de la misma; eligiendo el siglo XVII por ser el más representativo en cuanto a la estructura de la Capilla y por ser los años en el que tuvo mayor significación la policoralidad.

d. He complementado el estudio con un análisis sobre el espacio sonoro en otros escenarios del entorno áulico, como en otras estancias del palacio y en actos públicos y procesiones en las plazas y calles de la Villa.

XI. Se ha realizado una contextualización musical de la época, así como un estudio de la Real Capilla de música en la Corte de Madrid, que ha permitido el conocer la música que se realizaba en los siglos estudiados y que sirvió de base para el desarrollo de lo que sería la policoralidad. En este apartado se ha presentado el origen y la estructura de la Real Capilla durante los distintos reinados de los monarcas españoles. Aportando una nueva clasificación sistemática relacionado con el espacio de la capilla no existente hasta el momentos.

XII. En cuanto al espacio sonoro que representaba la Capilla, he completado el estudio histórico considerando la disposición de la Capilla como un espacio para la música, estudiando la disposición de las fuentes emisoras y de los receptores en la Capilla y estudiando el comportamiento acústico de la misma. Y analizando la disposición de los coros y de los órganos en las tribunas.

XIII. En cuanto al efecto policoral he recogido las muestras existentes de las distribuciones espaciales documentadas en España como el de la Catedral de Valencia y en Santo Domingo de la Calzada, aportando un hipótesis gráfica original sobre la posible disposición.

XIV. En cuanto a la relación de las etiquetas con la investigación he considerado pertinente hacer una contextualización precisa de las diferentes ordenanzas y libros de etiquetas, ordenándolas cronológicamente en particular aquellas que tenían a la Capilla como uno de sus elementos. En cuanto a las etiquetas generales de 1651, se ha realizado un estudio más en profundidad de las mismas y en especial de las plantas que se presentaban como complemento de los actos protocolarios. Se presentan en esta investigación varias de estas plantas, que se podrían considerar inéditas dada la escasa publicación de las mismas y en ningún caso analizando el grafismo de las mismas.<sup>1</sup>. Presentando las diferentes plantas de los actos protocolarios donde se indicaban las diferentes distribuciones de los estamentos en las procesiones o actos de la Corona. Estos dibujos que se encuentran en el Archivo General de Palacio son de un gran valor documental teniendo unas características comunes de gran valor y que no han sido publicados nunca como serie y que confío en poder realizar tras este trabajo de investigación.

---

<sup>1</sup> A partir de esta investigación he presentado una comunicación sobre estos dibujos en un congreso de Expresión Gráfica celebrado en Sevilla en el 2006 y del que pretendo seguir investigando sobre esta función del dibujo como complemento al protocolo; que como se ha dicho surgió a partir de las Etiquetas generales de 1651 y que se prolongó años después casi hasta nuestros días

## **Aportaciones historiográficas.**

En el proceso de la investigación se ha procedido a comprobar unos errores historiográficos que he procedido a corregir y que presento a continuación.

- XV. Con respecto al plano de la Capilla perteneciente a las Etiquetas Generales titulado *Planta de la Capilla de palacio cuando Su Magd Sale en publico a missa o abisperas*. He estudiado la datación y la autoría del mismo, dado que comprobé que dos publicaciones diferentes mantenían distintas fechas para el mismo y ambas eran contradictorias y erradas; por lo que he aportado una nueva propuesta documentada de datación y autoría, remito al apartado correspondiente de esta investigación donde se analiza la autoría del plano:

En el que se indica las fechas aportadas por Véronique Gerard que establece la fecha en 1677, y por otra parte en el Archivo General de Palacio en los ficheros de documentación gráfica este plano está atribuido a Juan Gómez de Mora datándole el 11 de febrero de 1651 fecha de las etiquetas generales donde fueron publicadas. Para establecer con precisión el año que representa el plano de la Capilla estas fechas no son correctas. En primer lugar la fecha de 1677 no corresponde, y debe tratarse de un error tipográfico por lo que a continuación explicaré. Y en cuanto al 11 de febrero de 1651 se trata de la fecha de publicación de las etiquetas generales y por tanto la publicación del plano.

Para establecer la fecha de realización también es importante el definir la autoría del mismo, para lo cual se ha de considerar lo siguiente:



En las fichas del Archivo General de Palacio en el apartado de Planos de Madrid se establece que este plano como el resto de los planos correspondientes a las etiquetas, son obra de Juan Gómez de Mora; también otros investigadores lo atribuyen al mismo Arquitecto.

La historiadora Virginia Tovar llega a más, considerando al arquitecto no sólo autor de las plantas sino responsable de la realización de las etiquetas. Este punto corregido por Luís Robledo que considera que Juan Gómez de Mora no pudo ser el autor de dichas etiquetas que atribuye al *greffier* Sebastián Gutiérrez de Párraga, cuyas firmas podían tener un cierto parecido pero en ningún caso coincidencia.

Ante estos datos de alguna manera contradictorios, considero probado que el plano no se debe atribuir a Juan Gómez de Mora; en primer lugar por la no correspondencia de la rúbrica, pero aún más porque la redacción de las *Etiquetas generales* está fechada entre 1647 y 1651 siendo, como se ha indicado, la muerte del arquitecto en 1648 lo que hace difícil la realización y responsabilidad en apenas siete meses de todos los dibujos correspondientes a este compendio de etiquetas.

Por tanto, si se le atribuye la rúbrica al *greffier* Sebastián Gutiérrez de Párraga estaríamos situándolo entre 1647 y 1651, y su autoría queda indeterminada, ya que lo debió realizar algún maestro de la corte, bajo la dirección de Lorenzo Ramírez de Prado responsable de las Etiquetas y supervisado bajo la firma del greffier.

XVI. En otro orden de cosas y en relación al inventario de 1686, apporto una corrección sobre la fecha de la instalación del cuadro de Rafael del *Pasmo de Sicilia* en el Altar mayor de la Capilla. Según el inventario realizado en 1686 por Bernabé Ochoa, el cuadro fue instalado en el altar mayor de la Capilla del Alcázar en 1663; aunque existen datos documentados que hacen referencia de su presencia en la Capilla en el bautizo del infante Carlos José, que se realizó el 21 de noviembre de 1661. Por lo que probablemente se instalaría el cuadro unos días antes de la celebración para que presidiera dicha ceremonia, considerando por tanto un posible error en el inventario, atribuible al tiempo transcurrido entre el hecho narrado y su redacción.

El trabajo concluye con una completa bibliografía clasificada por temas, junto con una colección de reseñas extraídas de los archivos de referencia sobre el tema, así como una extensa recopilación de textos como fuentes escritas. Completándose por último con anexos sobre inventarios, términos o audiciones musicales recomendadas.

## **CUARTA PARTE: FUENTES DOCUMENTALES Y ANEXOS**

### **9 FUENTES DOCUMENTALES**

#### **9.1 BIBLIOGRAFÍA**

Dada la diversidad de referencias sobre campos diversos, y para un manejo más fluido de la bibliografía durante el proceso investigador opte por hacer una clasificación en seis apartados; los cuatro primeros se referirían a la parte histórica de Arquitectura, el Alcázar , música y la Capilla real , para completarlo con un capítulo más tecnológico sobre espacio sonoro y terminar con una Bibliografía general donde caben referencias generales y que admite otro tipos de referencias como las de la ciudad de Madrid.

Al realizar una clasificación de una bibliografía tan compleja hay que aceptar que existirán obras que puedan encajar en distintos apartados y que en algunos casos no sea fácil su ubicación, pero entendía que en cualquier caso se debía clasificar, ya que facilita el manejo del documento.

Las obras de referencia, compendio de trabajos de diversos autores, como actas de congresos o trabajos colectivos; he optado por hacer una referencia del volumen completo, indicando el nombre del editor o coordinador, si lo hubiere, o como de AAVV (autores varios) , para luego indicar expresamente aquellos autores y capítulos que me han servido expresamente como documentación precisa.

### 9.1.1 Bibliografía relacionada sobre Arquitectura. Renacimiento y Barroco

AAVV 1927

AAVV (1927) *El famoso arquitecto Alonso de Covarrubias* Revista mensual órgano oficial de la sociedad central de arquitectos. Madrid

AAVV 1992

AAVV (1992) *Las Catedrales de Castilla y León* Edilesa

AAVV 1979

AAVV (1979) *Cartografía Básica de la ciudad de Madrid. Planos históricos, topográficos y parcelarios de los Siglos XVII-XVIII-XIX y XX* COAM Madrid.

AAVV 1999

AAVV (1999) *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia* Actas del simposio Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña,

AAVV 2001

AAVV (2001) *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores* Patrimonio Nacional. Madrid

ALONSO 2000

ALONSO del VALLE, R. (2000) *Dibujo Avanzado: Música y Arquitectura*. Madrid, Cuadernos del instituto Juan de Herrera de la ETSAM Madrid.

AREVALO 2003

AREVALO F. (2003) *La representación de la ciudad en el renacimiento. Levantamiento urbano y territorial*. Arquithesis Fundacion Caja de arquitectos. Barcelona.

BARBÉ-COQUELIN 1998

BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, Genevieve. (1998). *Arquitectura y música en el Salvador de Úbeda. Fundación de Francisco de los Cobos*. Actas de las IX Jornadas de Arte. El Arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II. CSIC.

BLASCO 2001

BLASCO C. (2001) *El palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*. COAM Madrid

BONET 1960

BONET CORREA, A. (1960) *Velázquez, arquitecto y decorador*. Madrid

BONET 1984

BONET CORREA, A. (1984) *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. Madrid, C.S.I.C. Instituto Diego Velázquez. Madrid.

BONET 1990

BONET CORREA, A. (1990) *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*. Akal Madrid,.

BONET 2001

BONET CORREA. A. (2001) “La catedral y la ciudad histórica”. En *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*. Fundación BBVA & A. Machado libros. Madrid

BROWN & ELLIOT 1981

BROWN, J. & ELLIOT J.H. (1981) *Un Palacio para el Rey. El buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid

BUSTAMANTE 2001

BUSTAMANTE GARCIA, A (2001) “Las trazas de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid Felipe II y sus arquitectos.” en *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores* Patrimonio Nacional. Madrid

CASTILLO 2001

CASTILLO M. A. (Ed.) (2001) *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*. Madrid Fundación BBVA & A. Machado libros

CHIAS 1992

CHIAS NAVARRO, P. (1992) “La cartografía y la expresión gráfica del soporte arquitectónico” en *Actas del IV Congreso internacional Expresión Gráfica Arquitectónica EGA*. (Valladolid, Asociación española de Departamentos Universitarios de Expresión Gráfica) Valladolid pp 357 -359

CHIAS 1994

CHIAS NAVARRO, P. (1994) “Grafismo y lenguaje monosémico en la cartografía española de los siglos XVI al XVIII,” en *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica EGA*. (Valladolid, Asociación española de Departamentos Universitarios de Expresión Gráfica) Valladolid Ed. Grapheus num 2 (1994) pp 101-104

CHIAS 2005 b

CHIAS NAVARRO, P. (2005) *Los espacios de la Música Profana y del amor cortés*. Madrid, Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la ETSAM.

CHUECA 1999

CHUECA GOITIA, F.(1999) Ed. “La vida cotidiana en la catedral” en *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*. Actas de Simposio de la fundación Pedro Barrié de la Maza. La Coruña. Pp. 55-62

CRUZ 2001

CRUZ VALDOVINOS J. M.(2001) La función de las artes suntuarias en las catedrales: Ritos, ceremonias y espacios de Devoción, en *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*. Madrid Fundación BBVA & A. Machado libros. Pp. 149-168.

CUARTETO 1966

CUARTETO Y HUERTA, Baltasar. 1966 *El monasterio de San Jerónimo el Real. Protección y dádivas de los reyes de España a dicho Monasterio*. Madrid

DIEGO 2003

DIEGO BARRADO, L. (2003) *El arte de la forja a través de los siglos*. Oropesa del Mar. Castellón.

GENTIL 1992

GENTIL BALDRICH. J.M (1992) Una relectura de la “Carta sobre la arquitectura” a Leon X en *Actas del IV Congreso internacional Expresión Gráfica Arquitectónica EGA*. (Valladolid) pp 87-98

GENTIL 1994

GENTIL BALDRICH. J.M (1994) “Sobre el proyecto de arquitectura en el Renacimiento. Traza y modelo en las Vidas de Giorgio Vasari” *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica EGA*. (Valladolid, Asociación española de Departamentos Universitarios de Expresión Gráfica) Valladolid Ed. Grapheus) num 2 (1994) pp 70-81

GOMEZ MORENO 1983

GOMEZ MORENO Manuel (1983) *Las águilas del Renacimiento español* Xarait ediciones. Madrid (Primera edición de 1941)

GRABAR 1984

GRABAR, Oleg (1984) *La Alhambra: iconografía, formas y valores* Alianza. Madrid

GUERRA 1984

GUERRA DE LA VEGA, R (1984) *El Madrid de los Austrias*. Madrid

GUERRA 1996

GUERRA DE LA VEGA, R. (1996) *Iglesias y Conventos del Antiguo Madrid (guía para visitar las)* Madrid.

MALCOM 2001

MALCOM ALISTAIR. ‘La práctica informal del poder’ *Reales Sitios nº 147 (1T 2001)*. Madrid.

MARTÍN 1983

MARTÍN M<sup>a</sup>. A. (1983) “Relación entre la Música y la arquitectura barroca: características formales” en *A Tempo Revista de música*. Málaga.

MENDEZ 1957

MÉNDEZ, F (1957) “Fiestas reales más notables de Madrid. Villa y Corte” CIS nº 16

MESONERO 1861

MESONERO ROMANOS, R. (1861) *El Antiguo Madrid* reedición de 1997

MOLINA CAMPUZANO 1960

MOLINA CAMPUZANO M, (1960) *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*. Instituto de estudios de la Administración local, Madrid 1960.(reeditado por la fundación Cajamadrid en 2003)

MORENA 1974

MORENA, Áurea.(1974) ‘El Monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid’ *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* n° 6. Pp.47-78.

NAVASCUÉS 1998a

NAVASCUES PALACIO, P (1988) *Monasterios de España* Espasa Calpe S.A Madrid

NAVASCUÉS 1998b

NAVASCUÉS PALACIO, P (1998) *Teoría del coro en las catedrales españolas* Madrid. Discurso de ingreso en la R. A .San Fernando.

NAVASCUÉS 1999

NAVASCUÉS PALACIO, P (1999) *Los coros catedralicios españoles* Actas del simposio *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia* Fundación Pedro Barrié de la Maza A Coruña,

NAVASCUÉS 2000

NAVASCUÉS PALACIO, P (2000) *Monasterios* Tesoros de España. Espasa Calpe S.A

NAVASCUÉS & SARTHOU 1996

NAVASCUÉS PALACIO, P & SARTHOU CARRERES, C (1996) *Catedrales de España* Madrid. Espasa Calpe

ORTEGA 1992

ORTEGA VIDAL, J (1992) “Dibujo y pasado: proyectos sobre el espacio perdido”, en *Actas del IV Congreso internacional Expresión Gráfica Arquitectónica EGA*. (Valladolid, Asociación española de Departamentos Universitarios de Expresión Gráfica) Valladolid pp 223-226

ORTEGA 2001

ORTEGA VIDAL, J (2001) “Los planos históricos de Madrid y su fiabilidad topográfica”. *Revista CT Catastro julio 200* pp 65-65

ORTEGA 2001

ORTEGA VIDAL, J (2001)“Una muestra del dibujo de la Arquitectura en la España Dorada” en *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores* Patrimonio Nacional. Madrid

ORTEGA 2004

ORTEGA VIDAL, J. ‘Reconstitución de la Capilla de Palacio de Aranjuez. S. XVI.’ *Reales Sitios* n° 159 (1T 2004). Madrid.

- ORTEGA & MARÍN 2004  
ORTEGA VIDAL, J & MARÍN PERELLO, J. (2004) *La forma de la villa de Madrid*. Madrid. Comunidad de Madrid & Fundación Cajamadrid.
- PALOMINO 1947  
PALOMINO, A(1947) *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid
- PEREZ SÁNCHEZ 1965  
PEREZ SÁNCHEZ (1965) *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid
- PINTO 1995  
PINTO CRESPO, V (dir) (1995) Madrid *Atlas histórico de la ciudad s. IX- XIX*. Madrid
- RINCON 2000  
RINCON GARCÍA, W. (2000) *Monasterios Tesoros de España*. Madrid. Espasa Calpe S.A.
- ROJAS 2001  
ROJAS CERRO, C. (2001) *Iglesia de las Calatravas. Fray Lorenzo de Nicolás* En temas de Patrimonio nº 12. COAM
- RUIZ HERNANDO 1997  
RUIZ HERNANDO J.A. (1997) *Las trazas de la catedral de Segovia*. Segovia
- TOVAR 1983  
TOVAR MARTÍN, V (1983) *Arquitectura madrileña del siglo XVII: (datos para su estudio)*. Madrid. Instituto de Estudios Madrileños.
- VIDAURRE 1992  
VIDAURRE JOFRE, J. (1992) Ciudad y Arquitectura Medievales, una investigación arquitectónica en “*Actas del IV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica I*” Valladolid.
- VIDAURRE 1999  
VIDAURRE JOFRE, J. (1999) Documentación del curso “*Madrid en el siglo XVII*” ETSAM. Madrid.
- WITTKOWER, R 1995  
WITTKOWER, R. (1995) *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid, Alianza.
- YZQUIERDO1999  
IZQUIERDO PERRÍN, R.1999 (Ed.) *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*. Actas de Simposio de la fundación Pedro Barrié de la Maza. La Coruña



### 9.1.5 Bibliografía sobre el Alcázar de Madrid

BARBEITO 1988

BARBEITO DIAZ, J. M (1988). *El Alcázar de Madrid en sus representaciones y dibujos*. Madrid.

BARBEITO 1992

BARBEITO DIAZ, J. M (1992). *El Alcázar de Madrid*. Madrid. COAM.

BARBEITO 1994

BARBEITO DIAZ, J. M (1994) “Velázquez y las obras reales” en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Catálogo de exposición. Madrid. Pp.44-59.

BARBEITO 2001

BARBEITO DIAZ, J. M (2001) “espacios para la música cortesana” en *La capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa Moderna* Fundación Carlos de Amberes

BARBEITO 2005

BARBEITO DIAZ, J. M (2005) “Manuscrito sobre protocolo y Disposición en los Actos Públicos de la Biblioteca de Palacio” en *Reales sitios nº 163* Pp.37, 51. Madrid.

BENITO 1994

BENITO GARCIA, P. (1994) “El Alcázar vestido de seda” en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Catálogo de exposición. Madrid. Pp. 308- 316

BLASCO 1992

BLASCO ESQUIVIAS, B. (1992) *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726). Aspectos de la arquitectura y el urbanismo madrileño de Felipe II a Carlos III*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid

BONET 1960

BONET CORREA, A (1960) *Velázquez, arquitecto y decorador*. Archivo español del Arte 1960. pp 215-249

BOTTINEAU 1955

BOTTINEAU Yves (1955) *A Portrait of Queen Mariana in the National Gallery*, Burlington Magazine, tomo, XCVII, 1955. pp 114-116

BOTTINEAU 1956 a

BOTTINEAU Yves (1956) *Philip V and the Alcazar at Madrid*, Burlington Magazine, tomo, XCVIII, 1956 pp 68-74

BOTTINEAU 1956 b

BOTTINEAU Yves (1956) *L'Alcazar de Madrid et 'inventaire de 1686; aspects de la cour d'Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle*", Bulletin Hispanique, tomo, LVIII 1956 pp 421-452; Tomo LX, 1958, pp30-61,145-179,289-326 y 450-483.

BOTTINEAU 1962

BOTTINEAU Yves (1962) *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746*, Bourdeaux 1962. (reimpresión en 1993)

BOTTINEAU 1976

BOTTINEAU Yves (1976) *Antoine du Verger et l'Alcazar de Madrid en 1711*" *Gazette de Beaux- Arts 6<sup>a</sup> serie* tomo 77, pp 178-180

CERVERA 1979

CERVERA VERA, L (1979) "Carlos V mejora el Alcázar Madrileño en 1540" en *RBAMA*.

CERVERA 1994

CERVERA VERA, L (1994) "Obras en el Alcázar madrileño de Carlos V" en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Catálogo de exposición. Madrid. Pp.44-59.

CHECA 1994

CHECA, F (1994) (resp.científico) *Real Alcázar de Madrid Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Catálogo de exposición. Madrid. Comunidad de Madrid & Nerea.

CHECA 1994 b

CHECA, F (1994) "Los ámbitos religiosos del Alcázar de Madrid" *Real Alcázar de Madrid Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Catálogo de exposición. Madrid. Pp. 388-390

CHECA & SAENZ de MIERA 1994

CHECA, F SAENZ DE MIERA J. (1994) "La Corte española y la pintura de Flandes" *Real Alcázar de Madrid Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Catálogo de exposición. Madrid. Pp. 220-235

DIEZ DEL CORRAL 1994

DIEZ DEL CORRAL, Rosalía (1994) "El Alcázar de Carlos V" *Real Alcázar de Madrid Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Catálogo de exposición. Madrid. Pp 135- 138

GARCIA REIG 2002

GARCIA REIG, C (2002) "El Alcázar de Madrid de Castillo a palacio. *Descubrir el Arte* Madrid

GARCÍA SANZ 2003

GARCÍA SANZ, A. (2003) 'Nuevos datos sobre la capilla funeraria de Juana de Austria' *Reales Sitios n° 155 (IT 2003)*. Madrid.

GERARD 1976

GERARD, Veronique (1976) "Les problemes artistiques. L'Alcazar de Madrid 1537-1700." *Melanges de la casa de Velazquez. T XII.*

GERARD 1978 a

[GERARD, Véronique (1978) "L'Alcazar de Madrid et son quartier au XVIe siècle" *Coloquio Artes* Tomo XX 1078 pp 36-45

GERARD 1978 b

GERARD, Véronique (1978) "La fachada del Alcázar de Madrid (1608-1630)" en *Cuadernos de Investigación Histórica 1978 II*, pp 237-257

GERARD 1983

GERARD, Véronique (1983) "Los sitios de devoción en el Alcázar de Madrid: Capillas y oratorios" en *Archivo Español de Arte t. XVI n° 223*, pp 275-284

GERARD 1984

GERARD, Véronique (1984) *De castillo a palacio: el Alcázar de Madrid en el siglo XVI* Bilbao, Xarait

HELWIG 1989

HELWIG KONNERTH, Karin (1989) "Un plano del siglo XVIII del Alcázar de Madrid en *Archivo español del Arte n° 245* pp 35-46

HERRERO 1994

HERRERO CARRETERO, C (1994) "Las tapicerías ricas del Alcázar de Madrid" en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Catálogo de exposición. Madrid. Pp. 288- 307

IÑIGUEZ 1952

IÑIGUEZ ALMECH Fco. (1952) *Casas reales y jardines de Felipe II* CSIC. Madrid

JUSTI 1988

JUSTI, Karl (1988) *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn.

MARTIN GONZALEZ 1962

MARTIN GONZALEZ J. (1962) "El Alcázar de Madrid en el siglo XVI" en *Archivo Español de Arte n° 137*.

MUÑOZ 2005

MUÑOZ GONZÁLEZ M.J. (2005) "La Capilla del Real Alcázar de Madrid y un altar de pórfido" en *Reales sitios n° 164* Pp.50- 69. Madrid.

ORSO 1986

ORSO Steven 1986 *Philip IV and de Decoration of the Alcazar of Madrid* Princenton 1986

PEREZ SANCHEZ 1994

PÉREZ SANCHEZ, A.E (1994) “La pintura en el Alcázar” en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Catálogo de exposición. Madrid. Pp. 176-190

PORTUS 1994

PORTUS PÉREZ, J. (1994) “El retrato vivo. Fiestas y ceremonias alrededor de un rey y su palacio” en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Catálogo de exposición. Madrid. Pp. 112-132

RUIZ MANERO 1994

RUIZ MANERO, J.M. (1994) “Pinturas italianas del siglo XVI en el Alcázar de Madrid” *Real Alcázar de Madrid Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Catálogo de exposición. Pp. 196-219

SANCHO 1994

SANCHO. J. L:(1994) “El interior del Alcázar de Madrid durante el reinado de Felipe V” en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Catálogo de exposición. Madrid. Pp. 96-111

SIMON 1945

SIMÓN DÍAZ. (1945) “Fraudes en la construcción del antiguo Alcázar madrileño” en *Archivo Español de Arte* p. 347

TOVAR 1986

TOVAR MARTÍN, V (1986) “Juan Gómez de Mora (1586-1648) : arquitecto, trazador del Rey y Maestro Mayor de Obras de la Villa de Madrid” :en *[catálogo de la exposición]*, Museo Municipal, mayo 1986

TOVAR 1988

TOVAR MARTÍN, V (1988) “La entrada triunfal en Madrid de doña Margarita de Austria, (24 de octubre 1599)” *Archivo español de Arte* n° 244. Pp. 386-403.

TOVAR 1994

TOVAR MARTÍN, V (1994) “El Palacio Real de Madrid en su entorno” en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Catálogo de exposición. Madrid. Pp. 60-79.

### 9.1.3 Bibliografía genérica sobre música

AAVV 1969

AAVV (1969) *La música I* Librairie Larousse 1965. Edición española Ed. Planeta

AAVV 1999

- AAVV (1999) *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia* Actas del simposio Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña,
- AAVV 2002  
AAVV (2002) *Auditórium cinco siglos de música Inmortal* Madrid. Planeta
- ALONSO 2000  
ALONSO del VALLE, R. (2000) *Dibujo Avanzado: Música y Arquitectura*. Madrid, Cuadernos del instituto Juan de Herrera de la ETSAM
- BIANCONI 1986  
BIANCONI L (1986) *Historia de la música. El siglo XVII* E.D.T. Edizioni di Torino 1982. En España ediciones Turner.
- CARRERAS 1994  
CARRERAS J.J. (1994) Presentación del disco *Barroco español Vol. I 'más no puede ser' Villancicos, cantatas et al. Al ayre español* LOPEZ BANZO, Eduardo. Deutsche harmonia mundi
- CASARES 1986  
CASARES, E. (1986) (Ed.) *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*. Vol. II. Madrid. Fundación Banco Exterior.
- CHIAS 2005  
CHIAS NAVARRO, P. (2005) *Música y número en la Alta Edad Media*. Madrid, Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la ETSAM
- CHIAS 2005 a  
CHIAS NAVARRO, P. (2005) *Horizontalidad y Verticalidad en la música de la Baja Edad Media*. Madrid, Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la ETSAM
- CHIAS 2005 b  
CHIAS NAVARRO, P. (2005) *Los espacios de la Música Profana y del amor cortés*. Madrid, Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la ETSAM.
- CLIMENT et Al 1977  
CLIMENT BARBER, J. y PIEDRA MIRALLES, J (1977). *Juan Bautista Comes y su tiempo*, Madrid,
- COPLAND 1992  
COPLAND, A. (1992) *Cómo escuchar la música*. Madrid. Fondo de Cultura económica.
- CRUZ 2001  
CRUZ VALDOVINOS J. M.(2001) La función de las artes suntuarias en las catedrales: Ritos, ceremonias y espacios de Devoción, en *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*. Madrid Fundación BBVA & A. Machado libros. Pp. 149-168.

DIEGO 2004

DIEGO PACHECO, C (2004) “*La iglesia es un teatro*”: *Motete y villancicos Sacros del Barroco Español*. Presentación del disco ‘A Batallar Estrellas, Música En las catedrales españolas en el siglo XVII’ Al Aire Español. Eduardo López Banzo. Ed. Harmonia mundi

ERLANDE-BRANDENBURG 1999

ERLANDE-BRANDENBURG A. 1999. “Sanctuaire et chœur des religieux après la réforme de chrodegangs” en *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*. Actas de Simposio de la fundación Pedro Barrié de la Maza. La Coruña. Pp. 43-54

GALLICO 1986

GALLICO, Claudio (1986) *Historia de la música. La época del humanismo y del renacimiento* E.D.T. Edizioni di Torino 1982. En España ediciones Turner.

GARCÍA FRAILE 1981

GARCÍA FRAILE, D. (1981) *Catálogo archivo de música Catedral de Salamanca*. Cuenca: Instituto Música religiosa, Diputación provincial,

GARCÍA FRAILE 2003

GARCÍA FRAILE, D. (2003) *Historia de la Música Española. Siglos XVII y XVIII. La policoralidad en España*. Materiales de la licenciatura en Historia y Ciencias de la Música. Universidad de La Rioja.

GROUT 2001

GROUT, D (2001) *Historia de la Música Occidental, tomos I y II*. Alianza Madrid.

IGLESIAS 1987

IGLESIAS, A.L. (1987) *La música policoral de Alonso de Tejada*. Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián Ocampo. Zamora.

LÓPEZ CALO 1983

LÓPEZ CALO, J (1983). *Historia de la Música española. (3) Siglo XVII*. Alianza Música.

LÓPEZ CALO 1988 a

LÓPEZ CALO, J (1988). *La música en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada*; Gobierno de La Rioja, Consejería de Educación, Cultura y Deportes

LÓPEZ CALO 1988 b

LÓPEZ CALO, J (1988) *Archivo musical de Santo Domingo de la Calzada, núm. 1.033*.

MARTÍN 1983

MARTÍN M<sup>a</sup>. A. (1983) “Relación entre la Música y la arquitectura barroca: características formales” en *A Tempo Revista de música*. Málaga.

MARTÍN MORENO 1985a

MARTÍN MORENO, A. (1985) *Historia de la Música española (4) Siglo XVIII*. Alianza Música. (Tercera reimpresión 2001)

MARTÍN MORENO 1985b

MARTÍN MORENO, A (1985) “Domenico Scarlatti y la música española de su tiempo” *Catálogo general de la exposición ‘Domenico Scarlatti en España’* Madrid

MICHELS 1992

MICHELS, Ulrich (1992) *Atlas de Música, 1 y 2*. Madrid. Alianza Editorial.

MORALES 2000

MORALES, N. (2000) ‘El real colegio de niños cantores en el XVIII’ en *Reales Sitios nº 146*. Madrid.

PAVÍA 1998

PAVÍA, J (1998) *La música de la catedral de Barcelona del siglo XVII*. Barcelona,

PÉREZ PRIETO 1999

PÉREZ PRIETO, M. (1999) *La capilla de música de la catedral de Salamanca durante la primera mitad del siglo XVII: organización social y económica, función desempeñada y práctica musical*. Revista de estudios nº 42 Pp. 191,221. Universidad de Salamanca.

QUEROL 1972

QUEROL GAVALDÁ, M. (1972) «*Los orígenes del Barroco musical español*», lección magistral en el Conservatorio de Valencia en la inauguración del curso 1973-74, en *Memoria-Anuario* del mismo Conservatorio, (P. 14)

QUEROL 1982

QUEROL GAVALDÁ, M. (1982) *Polifonía policoral litúrgica. Música barroca española* Vol. II. Estudio y Transcripción. Barcelona, Consejo superior de investigaciones científicas, Instituto español de Musicología, p. IX.

RODRÍGUEZ 2003

RODRÍGUEZ P.L (2003) Edit. *Oficio de difuntos a tres y cinco coros Sebastián Durón* Coeditado por Fundación Caja Madrid y Editorial Alpuerto.

RUBIO 1983a

RUBIO, S. (1983) *Historia de la Música española (2). Desde el Ars Nova hasta 1600*. Alianza Música. (Segunda reimpresión 1998).

SANZ AYAN 1989

SANZ AYAN, C. (1989). “Fiestas, diversiones, juegos y espectáculos” en *La Vida cotidiana en la España de Velázquez* dirigido por José N. Alcalá-Zamora. Madrid. Ediciones Temas de Hoy.

SIERRA 1985

SIERRA PÉREZ, J. (1985) “Domenico Scarlatti” en *Catálogo general de la exposición ‘Domenico Scarlatti en España’*. Madrid

STEVENSON 1993

STEVENSON, R. (1993) *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid. Alianza. (Edición original, 1961 Berkeley, Los Angeles)

VALLS 1978

VALLS GORINA, M. (1978) *Para entender la Música*. Madrid Alianza.

VIEIRA 1988

VIEIRA NERY, R. (1988) Presentación del disco ‘*Joan Cabanilles 1644-1712 Batalla, Tientos y Pasacalles*’ Hesperion XX. Jordi Savall.

YZQUIERDO 1999

IZQUIERDO PERRÍN, R. 1999 (Ed.) *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*. Actas de Simposio de la fundación Pedro Barrié de la Maza. La Coruña

#### **9.1.4 Bibliografía sobre la Real Capilla de música y la etiqueta en la Corte de Madrid**

AAVV 2001

AAVV (2001) *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa Moderna* Fundación Carlos de Amberes

ALVAREZ OSORIO 2001

ALVAREZ OSORIO, A (2001) “Ceremonial de la Majestad y protesta aristocrática. La capilla Real en la Corte de Carlos II” *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa Moderna* Fundación Carlos de Amberes

ANGLÉS 1944

ANGLÉS H. (1944) *La música en la Corte de Carlos V*, 2 vol. Barcelona Instituto Español de Musicología.

ANGLÉS 2000

ANGLÉS H. (2000) “Entre España y Europa” en *Scherzo nº 141*. Pp 152-157. Madrid.

BARBÉ-COQUELIN DE LISLE 1998

BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, G. (1998). *Arquitectura y música en el Salvador de Úbeda. Fundación de Francisco de los Cobos*. Actas de las IX Jornadas de Arte. El Arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II. CSIC.

BARBEITO 2001



BARBEITO JM. (2001) Espacios para la música cortesana *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa Moderna* Fundación Carlos de Amberes

BORDAS 2000

BORDAS IBAÑEZ, C (2000) “E cosas de Música” Instrumentos musicales en la Corte de Felipe II” *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II* Madrid. Pp 213-272

BORDAS 2001

BORDAS IBAÑEZ, C (2001) *Instrumentos musicales en colecciones españolas vol I y II*. CINDOC Centro de documentación de Música y Danza. Madrid

BOSSUIT 2001

BOSSUIT Ignace (2001) “Nicolás Payen, el aun desconocido maestro de Capilla de Carlos V y Felipe II” *La capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa Moderna* Fundación Carlos de Amberes

CAPDEPÓN 1999

CAPDEPÓN P. (1999) *La música en el Real Monasterio de las Descalzas Reales. Siglo XVIII*. Madrid. Coeditado por Fundación Caja Madrid y Editorial Alpuerto.

CAPDEPÓN 1999-20??

CAPDEPÓN P. (1999) *La música en la Real capilla Siglo XVII*. Madrid. Coeditado por Fundación Caja Madrid y Editorial Alpuerto.

CAPDEPÓN 1999

CAPDEPÓN P. (1999) “La Real Capilla de Madrid. En el reinado de Felipe IV (1621-1665)” en *Scherzo nº 133*. Pp. 144-149.

CAPDEPÓN 2000

CAPDEPÓN P. (2000) “El emperador y la música” en *Scherzo nº 141*. Pp. 148-152.

CARPINTERO 1989

CARPINTERO AGUADO, L. (1989) “Iglesia y Corte Castellana en el siglo XVI: Contribución y tributos” en *Hispania Sacra*, 41 pp. 547-567

CARRERAS 2000

CARRERAS. (2000). “La música en las entradas Reales” *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II* Madrid. Pp 273-288

CARRERAS 2001

CARRERAS J.J (2001) “La Capilla en la Corte. Perfil musical y contexto historiográfico de una institución” *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa Moderna* Fundación Carlos de Amberes

CASTAÑO 2006

- CASTAÑO PEREA, E (2006) *El dibujo como instrumento de protocolo en la Corte de Madrid Siglo XVII*. Actas del XI congreso EGA Sevilla-Sanlúcar de Barrameda.
- CERDAN 2001  
CERDAN F. (2001) El púlpito de la Capilla Real en la época de los Austrias””  
*La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa Moderna*  
Fundación Carlos de Amberes
- CHAVES 2004  
CHAVES MONTOYA, M<sup>a</sup>T. (2004) *El espectáculo teatral en la Corte de Felipe IV*. Madrid. Ed. Ayto de Madrid.
- GRIFFITHS 2004  
GRIFFITHS J. & SUAREZ PAJARES J. Eds.( 2004) *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid. Ed. ICCMU
- KNIGHTON 2000  
KNIGHTON Tess (2000) La música en la casa y capilla del príncipe Felipe (1435-1556): Modelos y contextos” *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II* Madrid. Pp 35-98
- KNIGHTON 2001  
KNIGHTON Tess (2001)”Una confluencia de capillas” *La capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa Moderna* Fundación Carlos de Amberes
- LOBATO 2005  
LOBATO M.L. (2005) Crónica de un nacimiento esperado: teatro y fiestas en Valladolid para el futuro Felipe IV. en *Reales sitios nº 166* Pp.2-17. Madrid.
- LOLO 1988  
LOLO HERRANZ B. (1988) *La música en la Real Capilla de Madrid. José Torres y Martínez de Bravo 1670-1738*) Madrid UAM
- LOZANO & McCREESH, 1995  
LOZANO VIRUMBRALES, L y McCREESH, P. (1995) ‘Tomás Luis de Victoria Réquiem para una emperatriz’ Presentación del disco *Réquiem, Officium Defunctorum (1605)* Gabrieli Consort, Paul Mc Creesh. Deutsche Grammophon Hamburg 1995
- \*LLORENS 1985  
LLORENS CISTERÓ, JM (1985) “La música española en la segunda mitad del siglo XVI. Polifonía, música instrumental, tratadistas” *Actas del congreso internacional. Salamanca. Año europeo de la música*. Ministerio de cultura.
- MASSO 1994

MASSO, A. (1994) “Instrumentos musicales y vida cotidiana en el Alcázar de Madrid” en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Catálogo de exposición. Madrid. Pp. 366- 376

NÚÑEZ, 2000

NÚÑEZ, F (2000). “Entre España y Europa” en *Scherzo nº 141* Pp. 153-157.

NOEL 2004

NOEL C.C (2004) “La etiqueta borgoñona en la corte de España (1547-1800)”  
Manuscrits 22

OLMOS 2003

OLMOS. A.M. (2003) *Tomás Luis de Victoria et le Monastère Royal des “Descalzas” à Madrid. Réfutation d’un mythe*. Paris.

ROBLEDO 1987

ROBLEDO Luís (1987) “La música en la corte madrileña de los Austrias. Antecedentes: las casas reales hasta 1556”, *Revista de Musicología*, Vol. X nº 3.

ROBLEDO 1994

ROBLEDO L. (1994) “Questions of performance practice in Philip III’s chapel”, *Early music*, XXII. Pp 198-218

ROBLEDO 1998

ROBLEDO L. (1998) “El escenario cortesano” en *Scherzo nº 121*. Pp 129-130. Madrid.

ROBLEDO et Al 2000

ROBLEDO et Al (Edit) (2000). *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II* Madrid. Coeditado por Fundación Caja Madrid y Editorial Alpuerto,

ROBLEDO 2000 a

ROBLEDO L. (2000). “La estructuración de las casa reales: Felipe II como punto de encuentro y punto de partida” *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II* Madrid. Pp 1-34

ROBLEDO 2000b

ROBLEDO L. (2000). “La música en la casa del Rey” *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II* Madrid. Pp 99-194

ROBLEDO 2001

ROBLEDO L (2001) “Estructura y función de la Capilla Musical en la Corte de Felipe II *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa Moderna* Fundación Carlos de Amberes

RODRÍGUEZ 1997

RODRÍGUEZ P.L. (1997) “La difícil carrera de un músico de corte” en *Scherzo nº 117*. Pp. 108-113.

RODRIGUEZ VILLA 1913

RODRÍGUEZ VILLA, Antonio (1913) *Etiquetas de la Casa de Austria* Madrid. Primera edición de 1875 en la *Revista Europea* (Julio- Octubre de 1875)

ROS-FABREGAS 2001

ROS-FABREGAS Emilio (2001) “Música y músicos ‘Extranjeros’ en la España del siglo XVI” *La capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa Moderna* Fundación Carlos de Amberes

RUBIO 1983b

RUBIO, S (1983) «La Capilla de música del monasterio de El Escorial», en *La Ciudad de Dios*, Vol. CLXIII, (Pp. 59-118).

RUIZ JIMENEZ 1998

RUIZ JIMENEZ JM. (1998) “Circulación de la música franco- flamenca en España” en *Scherzo nº 121*. Pp. 132-135. Madrid.

RUIZ TARAZONA 1994

RUIZ TARAZONA, A. (1994) “La música en el Alcázar de Madrid” en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Catálogo de exposición. Madrid. Pp. 352-365

SANCHEZ SISCART 2002

SANCHEZ SISCART, M. (2002) *Guía histórica de la Música de Madrid* Biblioteca madrileña de bolsillo. Comunidad de Madrid.

STEIN 2001

STEIN L. K (2001) “Los músicos de la Capilla Real” *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa Moderna* Fundación Carlos de Amberes

SUBIRÁ 1957

SUBIRÁ, José (1957) “La música en la capilla y Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid” *anuario Musical* .Barcelona. Pp. 147-166.

SUBIRÁ 1959

SUBIRÁ, José (1959) “La música en la Real Capilla y en el colegio de Cantorcicos” *anuario Musical* .Barcelona. pp. 207-230.

### 9.1.5 Bibliografía sobre espacio sonoro

AAVV 2000

AAVV (2000) “Acústica musical” *Investigación y Ciencia*. 3º trimestre 2000

BERANEK 1962

BERANEK L.L. (1962) *Music, Acoustics and Architecture* J. Wiley

BERANEK 1971

BERANEK L.L. (1971), *Noise and Vibration Control* Mc Graw Hill.

BARRON 1993

BARRON Michael (1993) *Auditorium Acoustics and Architectural Design* E&F Spon. London.

CHIAS 2002

CHIAS. P. (2002) *Los espacios sonoros i. La percepción del espacio: Evocación de sensaciones sonoras*. Madrid, Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la ETSAM

CHIAS 2004

CHIAS. P. (2004) *Los espacios sonoros II Música, escena y Arquitectura en la Obra de Alexander Calder*. Madrid, Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la ETSAM

DAY et al 1969

DAY, B; FORD, R,D; LORD,P. (1969) *Building Acoustics* Applied Science

FERNÁNDEZ 2000

FERNÁNDEZ M. (2000) *Acústica para todos, ¡incluidos los músicos!* Vitoria-Gasteiz. Producciones agruparte.

FORSYTH 1987

FORSYTH M. (1987) *Architecture et musique* Pierre Mardaga éditeur.

LORD et al 1980

LORD, GATLEY, EVENSEN (1980) *Noise Control for Engineers* Mc Graw Hill

MESTRE 1983

MESTRE V. & GARCIA SERMECHES. A (1983) *Curso de Acústica en Arquitectura* COAM

NAVARRO y SENDRA 1996

SENDRA, J.J. y NAVARRRO, J. (1996) “El concilio de Trento y las condiciones acústicas en las iglesias” *Actas del primer congreso nacional de historia de la Construcción*. Madrid 1996 pp 485-490

PARKIN 1958

PARKIN P.H, HUMPREYS. H. R (1958) *Acoustics, Noise and Buildings* Faber and Faber

RAYLEIGH 1945

RAYLEIGH (1945). *The Theory of Sound* Dover Publications

SENDRA y NAVARRO 1996

SENDRA, J.J. y NAVARRRO, J. (1996) “La iglesia como lugar de la música” *Actas del primer congreso nacional de historia de la Construcción*. Madrid 1996 pp 381-387

SENDRA y NAVARRO 1997

SENDRA, J.J. y NAVARRRO, J. (1997) *La evolución de las condiciones acústicas en las iglesias del paleocristiano al tardobarroco*. Sevilla, Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción. IUCC.

SENDRA et al 1997

SENDRA, J.J, ZAMARREÑO, T, NAVARRRO, J y ALGABA, J.(1997) *El problema de las condiciones acústicas en las iglesias: principios y proyectos para la rehabilitación*. Sevilla. IUCC.

### **9.1.5 Bibliografía general**

AAVV 1979

AAVV (1 979) *Madrid Testimonios de su historia hasta 1875* Ayuntamiento de Madrid.

AAVV 1999

AAVV (1999) *La vida cotidiana en la España de Velázquez*. Edic Temas de Hoy S.A.

AAVV 2004

AAVV (2004) *Historia Universal 13. La era de los descubrimientos europeos. La luchas de religión*. Madrid. El País & Salvat.

ANTONIO 1989

ANTONIO, Trinidad de (1989), *El siglo XVII español*. 31 Madrid, Historia del Arte, Ed Historial6.

CARPINTERO 1989

CARPINTERO AGUADO, L. (1989) “Iglesia y Corte Castellana en el siglo XVI: Contribución y tributos” en *Hispania Sacra*, 41 pp. 547-567

CASTILLA & VEGAS 2003

CASTILLA, F & VEGAS, S (2003) *Filosofía II Historia de la Filosofía*. Madrid, Noesis.

CAYETANO 1994

CAYETANO MARTÍN, Mª .C. (1994) “Actos religiosos y lugares sagrados: tres siglos de piedad en el Archivo de Villa (S. XVI-XVIII)” en *Contexto de los Hispánico desde la época de los descubrimientos*. UCM. (F. G e H.) Madrid pp. 853-867

CHECA CREMADES 1992

- CHECA CREMADES J. L. (1992) (seleccionado por). *Madrid en la Prosa de Viaje I*. Madrid en la Literatura. Comunidad de Madrid
- CHUECA 1971  
CHUECA GOITIA, F.(1971) *Invariantes castizos de la Arquitectura Española*. Seminarios y Ediciones S.A. Guadalajara.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ 1988  
FERNÁNDEZ MUÑOZ A. L. (1988) *Arquitectura teatral en Madrid*. Madrid, El Avapies.
- FERNÁNDEZ de los RIOS 1868  
FERNÁNDEZ de los RIOS, A.(1868) *El futuro Madrid*. Reedición de 1989 con prólogo de Bonet Correa.
- GALLEGO 1969  
GALLEGO Julián (1969) “EL Madrid de los Austrias” *Revista de occidente* n° 73 pp 14-54
- JULIÁ et al 1997  
JULIÁ S., RINGROSE D. y SEGURA C. (1977) *Madrid Historia de una capital*. Madrid. Alianza Editorial & Fundación Caja de Madrid.
- OROZCO 1969  
OROZCO DÍAZ, E. (1969), *El teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, Planeta.
- RINGROSE 1997  
RINGROSE D. C. (1977) “Madrid capital imperial (1561-1833) en *Madrid Historia de una capital*. Madrid. Alianza Editorial & Fundación Caja de Madrid.
- SANZ AYAN 1989  
SANZ AYAN, C. (1989). “Fiestas, diversiones, juegos y espectáculos” en *La Vida cotidiana en la España de Velázquez* dirigido por José N. Alcalá-Zamora. Madrid. Ediciones Temas de Hoy.
- SEBASTIAN 1981.  
SEBASTIAN LOPEZ, S (1981) *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza,
- SIMON 1982  
SIMON DIAZ José Ed, de (1982), *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*. Instituto de Estudios Madrileños.

## 9.2 Archivos

En este capítulo realizo una relación de los principales centros documentales con los que he trabajado para la elaboración de esta tesis, así como las signaturas de aquellos legajos y documentos utilizados.

En algunas de las referencias existen breves comentarios míos, o extraídos de diversos autores. Estas notas me han servido para la ordenación y clasificación de los mismos y la localización de los documentos. Otras en cambio no necesitaban de ello por tener menos interés o por tener un título elocuente. En cualquier caso he optado por dejar todas las notas e indicaciones, tal como las he utilizado en el proceso de elaboración de esta tesis.

### 9.1.2 Biblioteca Nacional BN<sup>1</sup>

**BN Manuscrito 2807** Fols. 179v-181 v “El orden de asientos en la Capilla Real., sus grandezas y ceremonias” redacción de 1611 y recopilada en 1615.

**BN Ms 7423** {7432} Fol. 206v-209r “El orden de asientos en la Capilla Real., sus grandezas y ceremonias” copia del anterior

**BN Ms 2371.** Orden del Marqués de Velada al aposentador y sus ayudas. “*cada mañana, antes de despertar el rey que abrir las dos puertas de las camarillas donde SM duerme, y el retrete, y ha de condenar las dos que salen a la pieza donde SM come, y en pasando SM a misa, abra dichas puertas y cierre las de las camarillas*”

**BN Ms 5364 f126** JGM “*Relación del Juramento que hizieron los Reinos De Castilla y Leon al srm. D. Baltasar Carlos, Príncipe de las Españas y nuevo mundo*” ejemplar encuadrado en el AHN sg 2869. J. Simon Díaz Dos notas acerca de los Mora AEA 1944 pp 184.

---

<sup>1</sup> Pº de Recoletos 20-22. 28071 **Madrid** (España) Tel.:(34)91 580 78 00



**Ídem f 295** Auto de Fe en la Plaza Mayor, 1623 narrado y dibujado por JM

**BN Ms Dd 147 f 27** Para el bautismo del Infante Diego

**BN Ms 14025/194** Relación declaró Diego del Castillo se duia remediar en los quatro organos de S. Lorenzo Real

**BN Ms 1064 fols 178r-190r** Etiquetas generales (Felipe IV)

**BN Ms 9147 fols 246r 247 r;281 r,287 r 306r 459***Etiquetas generales copiadas por Joseph Espina y Navarra, secretario y grefier de Felipe V, en palacio 19 de noviembre de 1731*

**BN Ms 9409** *Diferentes sucesos y noticias desde el año 1629 hasta el año de 1636,*

**BN, Ms. 9427** Reforma de oficios de casa y corte ordenada por Juan II Segovia, 1433.

**BN Ms 6020, Fol.. 30r-42v** Con motivo de la celebración de un capitulo de la orden del Toisón de Oro se realiza una relación de la casa del emperador.

**BN Ms 1763** Gonzalo Fernández de Cordoba, *Instrucción de la casa real del Serenismo Príncipe Don Juan, de gloriosa memoria, primogénito heredero de los muy altos y católicos reyes Don Fernando y Doña Isabel, 24 de diciembre de 1548.*

**BN Ms. 2807 fols. 168r-194r** (1616) *Relacion de la renta que el rey despaña tiene en cada un a<sup>o</sup> (...) el gasto ordi<sup>o</sup> de su casa(...) El orden de asientos en la capilla real, sus grandezas y çeremonias. Como comen los rey<sup>s</sup> en pu<sup>co</sup>. mudanzas de corte. Salidas del rey en pu<sup>co</sup> a <sup>cavo</sup> y coche. El modo de escribir cartas, títulos, cortesías,...*

**BN Ms. 6043 fols. 165r-176r** (1616) *Relación puntual y tanteo de la renta que el rey de España tiene cada año en todos sus reinos...Ansimismo, el gasto ordinario de cada año en su casa y en la de la Reina...Las ceremonias y riquezas de la capilla*

*rl, como asisite el Rey a los oficios y el orden y asiento de los cardenales y grandes embaxadores. Diferente redacción del anterior de 1616*

**Ídem fol. 174 v** Unos [capellanes] son del altar, cuyo oficio es decir por su orden misas mayores, evangelios y epístolas en la capilla real cada día y asistir al coro cuando son semaneros a oficiar las misas.<sup>2</sup>

**BN Ms 18.716/43** (1617) Proyecto de reforma de las casa reales [1617-1618] Existe una copia del anterior en AGP , Secc Adm. Leg 928.

**BN Ms 7011** (1647) Etiquetas de Palacio, estilo y gobierno de la Casa Real que han de observar y guardar los criados de ella en el uso y ejercicio de sus ofiçios... y funciones de la misma Casa Rl, ordenadas desde año de 1562 y reformadas el de 1647.

**BN Ms 9147** (1731) Etiquetas generales copiadas por Joseph Espina y Navarra, secretario y grefier de Felipe V 1731

**BN Ms 10.018/6** (1611) Ytem, cuando el maestro de capilla, que tiene cargo del dicho staplo o facistorio, mandare cantar...

**BN Ms 10.605** (1611) Relación de los maceros sobre etiqueta y ceremonias de palacio

**Dibujos de arquitectura y ornamentación** de la Biblioteca Nacional tI siglos XVI y XVII,

### **9.1.5 Biblioteca de Palacio BP<sup>3</sup>**

**BP II/1247 fols.26r-40v** *Casa y manera de borgoña y como S.M. se sirve, puesta en relación brevemenrte , como se pudo, de cabeza.*

---

<sup>2</sup>

<sup>3</sup> Palacio Real C/Bailen S/n tel 35 archivopalacio@patrimonionacional.es

**BP II/758 fols. 116v-120r** *La orden que suele tener en las entradas y recibimientos que se hacen a los Reyes y Príncipes de España conforme al uso de la Casa de Borgoña.* Conjunto de tres documentos redactados expresamente para la entrada de Ana de Austria en Burgos.

#### **9.1.6 Archivo General de Palacio AGP**

**AGP Sección Administrativa leg 7 caja 51.** *Que a JGM se den los Papeles pertenecientes a la Cámara, y de que ubiere razón en los libros de Bureo, porque SM ha mandado se le den las relaciones y demás papeles que pidiere para que continúe el Libro que va escribiendo del Estilo con que sirve la Casa Real y Actos que de diferentes géneros a auido, y las ceremonias y forma en que se ha celebrado*

**AGP Secc. Adm. leg 5283** Libranzas del 16 de octubre de 1581 y 27 de enero y de Febrero de 1582 [BARBEITO 2001, 63] Con ocasión del viaje del Rey a Portugal se aprovechó para restaurar la capilla, entre octubre de 1581 y enero de 1582, abriéndose dos nuevas ventanas y repasando las pinturas y los dorados de las tribunas.

**AGP Secc. Adm. leg 693** Para las fiestas de palacio

**AGP Secc. Adm. Leg 1115-40** **CAPILLA REAL**

**AGP Secc. Adm. Leg 1133** **CAPILLA REAL** *Calendarium capellae regiae y Leges et constituciones capellae Catholicae Maiestatis;* Expedientes sobre reglamentos de la Capilla Real: copias de constituciones y reglamentos de la Capilla y sus dependencias. 1436-1905

–Capilla De Juan II 1436 y Reyes Católicos 1490

**AGP Secc. Adm. Leg 1134** **CAPILLA REAL** *reformas de la Real Capilla 1702*  
*Teodoro Ardemans. (Ya transcrito)*

**AGP Secc. Adm. leg. 710 OBRAS REALES.** Expediente sobre obras efectuadas en los Sitios Reales de El pardo, Casa de Campo, y Alcázar de Madrid y otras an. Patrimoniales; personal, contabilidad de gastos en jornales y materiales y administración. 1598-1876

**AGP Secc. Adm. leg. 711 OBRAS REALES.** Expediente sobre gastos y presupuestos de las obras efectuadas en los sitios Reales de el pardo, Casa de Campo y Alcázar de Madrid. 1650-1679

**AGP Secc. Adm. leg. 712 OBRAS REALES.** Expediente sobre gastos y presupuestos de las obras efectuadas en los sitios Reales de el pardo, Casa de Campo y Alcázar de Madrid. 1680-1740

–14 de Agosto 1680 *Açerca del evidente riesgo de caerse el retablo*”

–12 de septiembre de 1680 *El choro alto amaenaza ruina*

**AGP Secc. Adm. , leg 738,** Inventario de los bienes reales de 1636

**AGP Secc. Adm., BELLAS ARTES,** leg 38 Inventario de los bienes reales de 1666

**AGP Secc. Adm., BELLAS ARTES,** Pinturas leg 38 Inventario de los bienes reales de 1686

**AGP Secc. Adm OFICIOS leg 917** Informe de Felipe Torres, jefe del Oficio de Tapicería, Palacio 3 de octubre de 1684

**AGP Secc Adm. Leg 928.** Proyecto de reforma de las casa reales [1617-1618] Existe una copia del anterior en BN Ms 18.716/43

**AGP Cuentas, leg 248 fol.130.** Los techos de la Capilla se repintan varias veces ,..

**AGP Sección REAL CAPILLA, caja 70-1,** Reglamentos y plantas de la Real Capilla. 1634-1751

**AGP Sección REAL CAPILLA, caja 71** (ver)

**AGP Sección REAL CAPILLA, caja 72**

**AGP Sección REAL CAPILLA, caja 72-5, FIESTAS RELIGIOSAS.** Expediente sobre organización de actos con motivo del Corpus Christi, la Encarnación y otras festividades religiosas. *Ceremonial de la Real Capilla*

**AGP Sección REAL CAPILLA, caja 78** las Vísperas se comience el Invictorio de *Regem cui omnia vivunt* de Morales en canto de órgano con sólo cuatro cantores

**AGP Sección HISTÓRICA. Caja 95** Bautismo del príncipe don Luis, hijo de Felipe V. Prevenciones de ornato que se hicieron en Palacio” Madrid 2 de diciembre de 1701, y Baptismo del Serenísimo Señor Príncipe de Asturias, don Luis primero de este nombre” Madrid, Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1708, pag.

**AGP Sección HISTÓRICA Caja 95** Bautizo del infante Don Luis 8 diciembre de 1707

**AGP 9394 exped 14** y un duplicado de la misma en caja 9395, exped. 7. La reparación del desplome del patio tuvo que ser reparado desalojando los cuartillos de las damas en cima de la armadura.

**AGP Sección HISTÓRICA. Caja 51 tomo 1** *Etiquetas generales que han de observar los criados de la casa de S. Magd. En el uso y ejercicio de sus oficios.* Original redactado en 11 de febrero de 1651 según decreto de 22 de mayo de 1647 y rubricado por Sebastián Gutierrez de Párraga

### **9.1.7 Archivo Histórico de Protocolo AHPM4**

**AHPM Cristóbal de Riaño P<sup>a</sup> 155 Fol. 279 r<sup>o</sup> y v<sup>o</sup>** , 1560 Construir la tribuna superior de la capilla

**AHPM Gabriel Fernández, Prot. 71, Fol. 397 r y v** *Condiciones de cómo azer la pintura.*

---

<sup>4</sup> C/ Alberto Bosch, 4 -2º planta 28014 Madrid Tel: 91 420 05 34

**AHPM Gabriel Fernández, Prot 71, fol 399** *Escritura de fianza otorgada por el pintor Alonso de Salamanca mancomunadamente con el entallador Francisco Hernández a Favor de García de Ampuero*” Madrid 19 de octubre de 1540

**AHPM Gabriel Fernández, Prot 71, fol 410 r y v** *Conclusiones para la albañilería de la capilla del Alcázar de Madrid*” Madrid noviembre de 1540 (AHP, Madrid Gabriel Fernández, Prot 71, fol 410 Escritura de obligación otorgada por el oficial de yestería Cristóbal de Toledo para ejecutar la albañilería de la capilla del Alcázar de Madrid”

**AHPM Pº Nº 3359.f 173** Juan Gómez de Mora atiende la terminación de las obras del Alcazar . El 5 de febrero se le encarga la Sillería del Coro del monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid.

**AHN sg 2869** {BN Ms 5364 f126} Juan Gómez de Mora “*Relación del Juramento que hizieron los Reinos De Castilla y Leon al srm. D. Baltasar Carlos, Príncipe de las Españas y nuevo mundo*” Recogido por J. Simon Díaz Dos notas acerca de los Mora AEA 1944 pp 184

**APM PN 13975,F 488** Joseph del Olmo. *Obligación dada por Joseph del Olmo para concluir las obras*, el 12 de octubre de 1701. Citado en [TOVAR 1983, 643]

### **9.1.8 Archivo General de Simancas AGS <sup>5</sup>**

**AGS Patronato Real, leg 25-1** Capilla De Juan II 1436 y Reyes Católicos 1490 ver Estado leg 146. Reforma de la capilla por Felipe II.

**AGS Casas y Sitios Reales {C y SR} leg 247/2 fol 193** Los techos de la Capilla se repintan varias veces

**AGS C y SR leg 300 y leg 397** Casa de Borgoña de Felipe II 15 agosto 1548

---

<sup>5</sup> Simancas . Valladolid.

**AGS C y SR leg 26 n° 8** *La relación de la forma de servir que se tenía en la casa del emperador Don Carlos nuestro señor, que haya gloira, el año 1545, y se había tenido algunos años antes, y del partido que se daba a cada uno de los criados de Su Md. Que se contaba por los libros de bureo*

**AGS, contaduría Mayor de Cuentas, 3ª época, leg 1810**, s.f Precio de la obra 5000 reales. Citado por [GERARD 1983,280] Descripción de la cornisa que cubre el Pasmó de Sicilia 1661

### **9.1.3 Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) IVDJ <sup>6</sup>**

**IVDJ, envío 7 (II) fols. 72 r-73v.***La orden que se ha de guardar en lo que toca a la capilla* Referente al oratorio privado de Felipe II

### **9.1.4 Archivo de Villa AVM <sup>7</sup>**

**AVM Grupo XVI, Obras Municipales, num 3 (inventario t. XLIII y num. 9 (inventario XLVII)** Obras en el Real Alcázar o Palacio (1612-1893) y cuarto de Palacio y Jardín de la Priora (1608-1666)

### **9.1.11 Real Academia de la Historia RAH <sup>8</sup>**

---

<sup>6</sup> Calle Fortuny, 43. 28010 Madrid

<sup>7</sup> C/Conde Duque 9-11 [archivovilla@munimadrid.es](mailto:archivovilla@munimadrid.es) 91 588 57 25

<sup>8</sup> / León, 21 28014 Madrid [biblioteca@rah.es](mailto:biblioteca@rah.es) 91 429 06 11

**RAH 9/454 bis f.3** MATEO FRASO: Tratado de la Capilla Real de los sermos. Reyes Católicos de España, Real Academia de la Historia. (Borrador original),

*Capellán de honor del Rey, Mateo Fraso preparó este manuscrito para la imprenta en 1685. consta de dos partes: en la primera, hay una descripción de la capilla y un estudio de los Ministros; en la segunda, se describen todas las ceremonias. La documentación de Fraso se apoya sobre las bulas y las constituciones.*

**RAH 9/708, fols 10 v<sup>a</sup>**,.Copia de Joseph de la Fuente del anterior manuscrito de 1696

Uno de los capítulos es *Bulas y Breves Pontificios relativos a la jurisdicción privilegiada de la Real Capilla. Madrid pp 5-19*

**RAH Salazar y Castro 9/683, fols 66r-114v** Ordenanzas que el buen Duque Phelipe de Borgoña hiço en Monas de Heano a último de diciembre de 1548 sobre el gasto ordinario de su casa, con los nombres de los cavalleros, oficiales y criados que le servían por cuarteles, y de los gages, pensiones y raciones que llevaban.<sup>9</sup>

**RAH Salazar y Castro 9/682, fols.30v-37r** Estat de l'hostel de Charles Prince d'espagne, l'an MD {XV}

**RAH Salazar y Castro 9/1060 fols.116-117** Informe recibido por le capellán mayor Diego de Guzman entre 1608-1615, sobre la disposición de los músicos en el coro del Alcázar

**RAH Salazar y Castro 9/678 fols.101r-104r; 107r-111r, 115r-119v, 131r-135 v** Relación de exequias en San Jerónimo de Carlos IX de Francia (19-20 de julio de 1574) Maximiliano I de Austria (30 de enero de 1577), Sebastián d Portugal (8-9 de octubre de 1578) y Ana de Austria (26-27 de enero de 1581) y descripción de la tarima de los cantores 131 r

### **9.1.5 Biblioteca de la Universidad de Salamanca. BUSal**



**BUSal Ms 1973, fol 4 r** Planta de Planta de la Iglesia de San Jerónimo durante las exequias de Felipe III en 1621. Juan Gómez de Mora *aparato del túmulo que se edificó en el convento de S. Jerónimo de la villa de Madrid para celebrar las honras del ínclito y esclarecido rey Don Felipe III.*

### **9.1.13 Otros centros documentales**

**Biblioteca del Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC.)**

**Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM)**

**Biblioteca de la Universidad Europea de Madrid** y su servicio de Préstamo interbibliotecario. (UEM)

**Biblioteca de la Real Academia de San Fernando (BRASF)**

**Centro de documentación de Música y Danza. (CINDOC)**

**Museo Municipal de Madrid (MMM)**

### 9.3 Fuentes escritas

En este anexo se recogen los diferentes documentos y escritos relacionados con la Capilla del Alcázar y los ritos y etiqueta que la rodeaban. Algunos de ellos han sido citados parcial o totalmente en el desarrollo de esta tesis, no obstante he optado por agruparlos todos este anexo por el gran valor documental de los mismos.

Están ordenados cronológicamente, con el año como encabezamiento, teniendo en cuenta aquellos documentos que la fecha no sea suficientemente descriptiva se situaran en el lugar que se considere más ajustada a la cronología, indicando una fecha de referencia entre corchetes.<sup>10</sup>

1540 Las obras de acondicionamiento<sup>11</sup> que se hacen en el Alcázar del que existen las condiciones de cómo se ha de Hacer la pintura.

Ante Gabriel Fernández, Madrid Octubre 1540

Las condiciones como se a de azer la pyntura y oro de la obra de la capilla del alcázar de la villa de Madrid, ansí armadura de dentro como la de fuera, es lo siguiente:

Primeramente, que todo el maderamiento de las armaduras, en lo que toca a lazo, an de ser pyntadas conforme como de antes está pyntado de viejo, y de las mismas colores y perfiles, que no tenga ni más ni menos como de antes estava,

---

<sup>10</sup> Nota del autor. Estos documentos están extraídos de diversas fuentes, algunos están publicados, y otros han sido transcritos de los manuscritos originales por parte del autor. En cuanto a las fechas de los mismos también existen importantes diferencias temporales. Por lo que se puede comprobar, en todas las citas he encontrado muchas dificultades para unificar los mismos criterios lingüísticos, he intentado ser riguroso con ello, transcribiendo cada documento con la referencia expresa de la fuente, de esta manera se puede soslayar diferencias de interpretación en cuanto a grafismo o lingüística de las mismas. En este aspecto se puede señalar, como ejemplo, la ausencia de tildes en la mayoría de los manuscritos utilizados, no obstante al transcribirlos en ocasiones he optado por utilizar las mismas por una mayor claridad del texto. Por otra parte los correctores ortográficos de las nuevas tecnologías han intervenido en alguna ocasión a pesar de la voluntad del autor, lo que se ha intentado compensar, aunque pienso que no siempre se haya conseguido.

<sup>11</sup> [AHP, prot 71, fol 397] Recuperado por Luis Cervera [CERVERA1979, 93] que las tiene consideradas como las primeras obras documentadas de las que se hicieron en el Alcázar madrileño.

con que colores sean finas en cada cosa, y a contento de los maestros de su majestad.

Asimismo que todas las chillas de armadura de fuera an de ser de su patron del romano de buena ordenança, y de las colores que mejor parezca, au[n] que agan dos partes por muestra, para que de aquello se escoxa lo mejor en la misma obra; y en la armadura de dentro en los synos colgantes, de oro con sus rosetas y los chaflanes blancos o de otra color, lo mejor que la convenga; y las rosetas que an de[e] ir sobre los synos de oro an de ser de blanco o de carmín, como mejor le convenga, y, a los synos ondos, refrescar y dar de color como está; y en los ondos de la armadura de afuera, les an de dorar unas rosetas que les daran talladas de bulto, y el canpo que quedare será de azul o de bermellón con su trasflorio de carmin o brasil, lo que mejor les pareciere, y ansimismo, entre este trasflorio de carmín se a de dar en todas las partes que uviere bermellón.

Y el arroçave del armadura de dentro, quitar todo lo que estuviere saltado, y dorallo de nuevo, y lo otro repazallo de colores y resanallo de oro, y en lo que yziere de nuevo a de ser de oro bruñido, y los rincones de lazo se pynten de sus colores y dorado conforme como estan a lo viejo.

Yten, el arroçave con sus tirantes y canes y molduras an de ser como está capitulado para en lo de la sala grande, con sus armas que darán labradas de talla.

El maestro que desto se encargare, le daran oro y plata y fuella y andamios hechos y lo an de descomençar desde luego que se yziere la obligación y no alçar mano dello con todos los ofiçiales que para ello fuere menester, y dallo acabado para en fin de febrero del año que viene de quinientos quarenta y un años, y los pyntores que tomaren esta obra no trayendo oficiales para podello acabar, que los maestros de su majestad puedan tomar oficiales a su costa del pintor que lo tomare.

Yten, que los maravedís en que la obra fuere avenida, que les pagaran luego para començar la obra de la pyntura, la terçia parte del preçio porque se aviniere la dicha pyntura; y la otra terçia parte quando les paresçiere a los maestros de su majestad que se les debe dar, y la otra terçia parte acabada de façer toda la dicha obra, e siendo vista por los dichos maestros de su majestad questá acabada conforme a las dichas condiciones de suso, y dando fianças llanas y abonadas que se obliguen de mancomún con los oficiales que tomaren la dicha obra e que las fianças sean a contento de Enrique Persones e de Alonso Hurtado, veedor e mayordomo que son las dichas obras, y que el oro que en las dichas obras se

asentare se vaya pagando como lo fuera asentando y medido y contado por los dichos maestros.

Y las condiciones del contrato y de los fiadores<sup>12</sup>

Ante Gabriel Fernández, Madrid 19 de Octubre 1540

En la villa de Madrid, en los alcázares della, a diez e nueve dias del mes de octubre año de mill e quinientos e quarenta años, ante mi, el escribano publico e testigos yuso escriptos, parecieron presentes Luis de Vega e Alonso de Covarrubias, maestros de las obras de su majestad, estantes al presente en esta dicha villa, e presentaron las condiciones de suso contenidas para fazer la pintura e oro en las dichas condiciones, y de la qual dicha pintura e asiento de oro, enrique Persones, veedor de las dichas obras del alcaçar de esta villa, e Alonso Hurtado, mayordomo della, juntamente con los dichos maestros se convinieron e concertaron con Garcia Ampuero, pintor, vecino desta dicha villa, que tomase, como tomó por esta presente carta, de fazer e dar acabada toda la dicha obra, de suso contenida, de pintura e oro que en la dicha capilla de la dicha alcaçar se hiziere e gastare del dicho oro, la qual pintura de suso contenida el dicho Garcia Ampuero otorgò que tomaba, e tomó a fazer de la forma e manera contenida en las dichas condiciones e a los plasos en ellas contenidos, por prescio de veynte e siete mill e quinientos maravedís, que se le paguen conforme a las dichas condiciones, e con que les a de pagar allende de los dichos veynte e siete mil quinientos maravedís, por cada pan de oro que asentare en la dicha obra, a dos maravedís e media blanca, e al dicho prescio los panes que asentare de plata, esto para que se a de oro y plata bruñida, e con que el pan que asentare en la dicha obra d eoro mate o plata le an d e pagar por cad uno tres blancas e media, con que le an de pagar lo que montare el dicho asentar de los dichos panes por la manera contenida en las dichas condiciones, e desta manera que dicho es, otrogó que tomava e tomó e se obligó a facer la dicha obra conforme e de la manera contenida en las dichas condiciones, e so las penas en ellas contenidas; e asimismo, se obligó de dar la dicha fianza, que a de dar, e cumplir lo que dicho es, de aquí a mañana en todo el dia, que seria a veinte [di]as deste dicho mes de octubre, ya que luego que fuere dada la dicha fianza se le de el primer paga que se le a de dar, y el cominçe la dicha obra, para lo qual todo lo que dicho es así tener e guardar, pagar e cumplir, obligó su persona e bienes muebles e raíces,

---

<sup>12</sup> [AHP, prot 71, fol 397v] Recuperado por Luis Cervera en [CERVERA 1979, 95]

auidos e por aver, e por esta carta dio todo su poder cumplido a todas e quales justicias e juezes de sus majestades, asi desta dicha villa de Madrid como de todas las otras partes de los sus reynos e señoríos, a las jurisdicciones de las quales, e de cada una dellas, se sometió, renunciando, como renunció su propio fuero e jurisdicción, e la ley sy convenerit de jurisdicciones oníun judicun ante quien esta carta pareciere, e della fuere pedido cumplimiento de justicia que la esecuten en el mismo y en todos sus bienes, e los bienes que por esta rasón fueren esecutados que los vendan e rematen luego sin ningún plaso, e de los maravedís que valieren entreguen e fagan pago a su majestad, e a quien por su magestad lo oviere de aver, de la contía del dicho debdo principal e de las costas que sobre esta rasón se les recrecieren e penas en las dichas condiciones de suso contenidas si en ellas cayere, bien así como si contra el así fuera pasado por sentencia en cosa juzgada, sobre lo qual renunció qualesquier leyes, fueros e derechos e ordenamientos que en esta rasón le pudieren ayudar que non le vala; y otrosí, renunció todas ferias e mercados francos e día de consejo e plazo de abogado y el traslado desta carta e todas ferias e pan e vyno, coger e comprar e vender, e señaladamente renunció la ley e derecho en que diz que general renunçiaçión non vala, e otorgó esta carta ante mi, el dicho escribano, e testigos yuso escriptos, e firmóla de su nombre en el registro; e los dichos Enrique Persones e Alonso Hurtado,

1570 JUAN LÓPEZ DE HOYOS Recibimiento de Ana de Austria.<sup>13</sup>

Había en este tiempo una confusión y ruido que no nos entendíamos unos a otros, así por el sonido y estruendo de los atambores, como por la música de los menestrales resonancia de las trompetas, la tabahola de los tamboriles, que fueron más de cincuenta de maravillosos aderezos y de diferentes invenciones, y el apretura de la gente, con ser un campo harto espacioso y desenfadado

...

Acabado pues el Te Deum laudamus, y dicha la oración, la cual dijo el vicario (como capellán de SM) la reina nuestra señora partió de la iglesia con todo su acompañamiento y triunfo. Y procediendo poco a poco llegó a vista de Palacio (...)

---

<sup>13</sup> Juan López de Hoyos *Real aparato y sumptuoso recibimiento con que Madrid (como casa morada de SM), rescibió a la serenísima reina Doña Ana de Austria viniendo a ella nuevamente después de sus felicísimas bodas*. Madrid 1572

Con este agradable espectáculo y concurso, toda la infantería que en asalto del castillo, como ya dijimos, se halló, la cual toda con sus banderas y muy buen orden y concierto, concurrió a la puerta de palacio, en el cual lugar hay un campo y plaza muy espaciosa, hechos sus escuadrones de gente tan lúcida y tan bizarra, que fue una de las cosas de que SM más le gustó.

Entrando SM en Palacio, toda la infantería con sus atambores y pífanos, las trompetas y menestres con toda su artillería de una y otra parte, y la que la guardia de a caballo trae y dispara en estas solemnidades, todo a un tiempo con grandísimo estruendo, hizo una de las más solemnes y graciosas salvas y que más gusto diese, que en todos estos reinos jamás se ha visto

#### 1584 ENRIQUE COCK Descripción del Alcázar

El palacio entero resplandece con los reales tesoros. Hay en él variados tapices, que representan con admirable maestría a los viajes héroes y a sus hazañas; también hay pinturas, gloria de nuestro tiempo, obra de artistas flamencos, hechos por encargo del Rey Felipe; los cantores belgas, de melodiosa voz, son ornato de la capilla real, que no tiene par en el mundo. Porque el Italo gime, grita el Germano, canta el Belga y lanza ásperos sonos el Ibero.

Merece mención especial la Guardia Real de caballeros flamencos y la alemana de a pie, que escolta la monarca en sus salidas.

#### 1587 FELIPE II Cartas a las infantas<sup>14</sup>:

A la infanta Doña Catalina el 14 de mayo de 1587:

”Yo no salí de Madrid la Navidad, como solía, sinio que mestube en el aposento baxo que hize, que es muy bueno por el invierno”

A las infantas el 12 de marzo de 1588

Ya creo que habréis sabido la causa de no haberos escrito antes, que ha sido habérseme anticipado la gota más que solía y así ha dos meses que me dio y aunque no fue con mucho dolor que fue con calentura, que fue menester sangrarme una vez y purgarme otra, y tuve mucho hastío y mucha sed, que todo

---

<sup>14</sup> BOUZA F,J Cartas de Felipe II a sus hijas 1988

me ha tenido harto flaco y así voy volviendo despacio, aunque estoy bueno, pero todavía ando con palo.

He pasado esto en un aposento bajo, donde solía tener el consejo Real, que tiene una buena galería y encima un corredor de sol que dejé a hacer cuando fuimos a Aragón, que bien creo que os acordará de ello, y cierto está muy bueno; no se si os lo ha escrito vuestra hermana.

1594 CAMILO BORGHESE *Descripción de la capilla*<sup>15</sup>

El Palacio Real, en el que solo viven Su Majestad, el príncipe, la infanta y el Cardenal de Austria, no es un edificio de gran relieve para ser la residencia de un monarca poderoso. Tiene dos grandes patios con series de magníficas columnas que llegan hasta la techumbre. Saliendo de la escalera, tiene bellos corredores, pero las estancias son pequeñas. No vi ninguna de esas habitaciones que se extienden ininterrumpidamente unas tras otras, pues todo el palacio se revuelve en galerías. En su interior pueden verse muchos cuadros bellos. El edificio tiene delante una plaza al final de la cual está la caballeriza, que es muy hermosa. Muchos alabarderos vestidos de negro con la calza entera montan la guardia del palacio. Custodian al Rey, al príncipe y al Cardenal.

(...)

Li quali [Grandi] tutti, oltre gl' infiniti altri che non hanno titolo de Graneli, sempre servono Sua Maestà in cappella et negli altri luoghi, et hora che il Re, da molti anni in qua, non comparisce in l publico, servono il Ser<sup>mo</sup> Principe, quando va acapella, che tutte le feste ordinariamente si fa in pallazzo; nella quale interviene S. A. et il Ser<sup>mo</sup> Cardinale-Arciduca, che stanno sott una trabacca di damasco cremesino, guarnita el'oro, che da tutte le parte sta chiusa, eccetto dall' altare: la quale poi, quando si canta l'evangelio, si apre dalle parti d'avante da un cappellano, et un vescovo, ch'e il cappellano maggiore, gli porta a basciare{bagiare} il vangelio et anco la pace.

Assistono a questa sua cappella il Nuntio di Nostro Signore, gl' anbasciatori dell' Imperatore et di Francia, quali sedono {secondo} all' incontro della trabacca ove sta il Principe, sotto la quale è un banco lungo, coperto d'una

<sup>15</sup> Camilo Borghese, *Relation du voyage en Espagne en L' Espagne au XVI et XVII siècles, Documents historiques et littéraires* Publicada y anotada por Alfred Morel Fatio (1878)

tapazzzeria di Fiandra, sopra che sedono li Grandi senza precedenza, et stanno indifferentemente come si trovano. In contra a quel banco ne sono elue altri, dove sedono li cappellani, che sano molti, senza cantare. Dietro dei quali sano infiniti cavallieri, et veruno cuopre, fuore delli ambasciatori, Graneli e preti. La cappella non e molto grande, bianca tutta con il cielo dorato. Ha un solo altare con pitture eccellentissime, apparato di tappezzarie bellissime con oro, che si mutano conforme alli tempi.

La musica è copiosa di voci esquisite, ma alla qualità della stanza è troppo strepitosa.

Il Rè sta dentro {in} una bussola di tavole a piedi della cappella, sotto la musica, senza esser veduto; nel qual luoco sta parimente l'Infanta, et sopra la musica in certi palchi, stanno le dame et madrone. Finita la messa, gli ambasciatori et Grandi accompagnano il Principe alle sue stanze, andando gl' ambasciatori soli a dietro, con la testa coperta et li Graneli inanzi pur coperti et tutti gl' altri scoperti. Et quando anca Sua Altezza cavalca, questi signori li fanno servitú. Onde questa quaresma, cavalcando una volta a San Geroniama: accompagnato dal Ser<sup>mo</sup> Cardinale-Arciduca, con gran compagma de duchi et cavallieri e con le guarelle degli alabardieri,...

#### 1596 JEAN L'HERMITE *Comida y fiesta en el Alcázar*<sup>16</sup>

El marqués de Denia, como primer chambelán del Rey, seguía muy de cerca de Su Majestad, y detrás iba el archiduque señor de Ditersteyn, sumiller de corps y siguiendo este orden todos ellos se dirigieron andando hacia el Palacio, a cuya entrada accedieron subiendo una gran escalera para desembocar finalmente en la sala grande. Esta estancia se hallaba ricamente adornada con un tapiz muy estimable que representaba la conquista de Túnez, todo él ejecutado sobre una tela hermosísima amada con colores bellos y muy vivos realzados o iluminados por el oro y la seda. Y en esta sala se pusieron y alzaron algunas mesas y muebles, y al final de ella se colocó su trono, de magnificencia verdaderamente real, bajo el cual se sentaron a la mesa. Dijo que había cinco palios dispuestos

---

<sup>16</sup> Lhermite, Jehan *Le Passetemps ou Memories d'un Gentil homme de la Chambre des Rois d'espagne Philippe II et Philipe III*. Publicado según el manuscrito II, 1028 de la Biblioteca Real de Bruselas. Editado por Ch. Ruelens, E. Ouverleaux y J. Petit amberes, 1890-1895. Recuperado en [CHECA 1994,493]



consecutivamente. Había uno para cada personaje, y todos ellos estaban ricamente elaborados y adornados con perlas y piedras preciosas, bordados y hechos con punto de aguja, que eran una cosa que causaba mucha admiración. Todos los asientos eran de oro tejido y estaban alineados. Se sentaron en ellos los cinco siguiendo el mismo orden que habían observado en la iglesia, a saber la reina en la mitad de todos, a su derecha el rey, y al suyo el archiduque, y a la izquierda de la reina estaban el infante y al suyo la archiduquesa. Todos ellos fueron servidos por los gentiles hombres de boca y por sus damas y sirvientas, que todas ellas saben hacerla maravillosamente, observando en todas las ceremonias de la grandeza y boato real, y que en casos semejantes suele emplearse. Eran las cinco de la tarde y todavía no se habían sentado. Trajeron la carne, que llegó en bastante buen orden, y la llevaron los gentiles hombres de boca del rey del archiduque; delante de ellos iba el gran *maitre* y todos los demás; sostenía su bastón en la mano y durante la cena hubo música de clarines y trompetas en la corte de Palacio. Y en la misma sala no faltó ningún género de música. Se tocaron toda suerte de instrumentos musicales, que oía complacido el rey, cosa digna verdaderamente de ser vista y de guardar en perpetua memoria todas las mujeres, salvo las que aquel día servían la mesa, se colocaron a lo largo de las paredes de la mencionada sala, y allí se mantuvieron de pie durante esta real cena contemplando a los gentileshombres que allí abundaban. Llevaban todos ellos la cabeza descubierta, salvo los Grandes de España, quienes se cubrían (como ya hemos dicho en diversas ocasiones) delante del rey, y en la sala hubo durante toda la noche toda clase de música, como también se ha dicho. Terminada la cena, estos cinco personajes se retiraron cada uno a su cuarto y dejaron su lugar a las damas y gentileshombres. Eran las ocho de la tarde y las mesas todavía no se habían levantado. Una vez puesto todo en buen orden, volvieron Sus Magestades y Altezas a la mencionada sala, y a ellos les siguieron las damas, y se sentaron en sus asientos y debajo de su trono como antes habían hecho, y todas las damas lo hicieron también en los lugares que les había asignado el *maitre*, esto es, sobre los tapices de Turquía hechos en seda y cuadrados de tela de oro de muy grande valor, todo ello puesto en buen orden, a saber, a todo lo largo de la sala por uno y otro lado, de dos en dos por cada cuadrado, de tal modo que hubo bastante espacio para que los gentileshombres se encontrasen a gusto en el festín, del que disfrutaron con el recato y nobleza que debe observarse en presencia de tales príncipes. [ ... ] Al día siguiente, siguiendo nuestro camino, partimos hacia

Madrid. Así terminó este placentero y agradable viaje para gran satisfacción del susodicho Conde y de quienes formaban su séquito.

De todo ello pude dar parte a Su Majestad el día siguiente, quien también se alegró mucho. Esto sucedía alrededor de mediados de enero, y entonces hacía un tiempo bastante bueno y agradable, y ya estábamos en vísperas de cuaresma y todo el mundo aprovechaba la ocasión para distenderse y divertirse, de suerte que, entre otras distracciones, hubo algunas justas, y otras fiestas y esparcimientos. Pero entre ellos el mejor, el más admirable de todos y nunca visto fue el que protagonizaron unos acróbatas. Eran dos hermanos italianos (que habían pasado su infancia en Francia). Se trataba de unos muchachos jóvenes de unos 210 22 años bastante hábiles y robustos que daban vueltas admirables y saltos en el aire, y andaban con sorprendente habilidad sobre una cuerda. También bajaban sobre esta misma cuerda desde una altura bastante considerable hasta llegar al suelo, cosa, a juicio de muchos hombres, imposible de creer si no lo hubieran visto con sus propios ojos en presencia de Su Majestad, Sus Altezas y de una muchedumbre tal y como puede observarse también en el siguiente dibujo. Puedo asegurar que es cosa cierta y muy digna de dar crédito, anotado y dejado en perpetua memoria. En la figura A puede verse como uno de los acróbatas imita a su hermano, que ya estaba subido en la cuerda (por cuyo extremo suben para, encima, hacer sus hazañas). D hace cabriolas, y C, queriendo imitarle, cae estrepitosamente y parece que, a juicio de los espectadores, debiera haberse roto el cuello, pero como realizó su acción calculando sus movimientos, quedó colgando de la misma cuerda por una sola mano y con el bastón entre las piernas mientras que con la otra mano coge su gorro pequeño y con él se espanta las moscas de la cara. F va metido dentro de un saco que le ciñe, y anda sobre la cuerda (cosa increíble) y va a la búsqueda de su hermano, que es EE, y va dando saltitos de uno a otro lado y al final no le encuentra y los dos juegan entre sí el juego que nuestros niños llaman del escondite. H está subido encima de unos zancos. G y G van uno encima de unas bolas y el otro sobre chapines, que es un gran zapato a la manera de una herradura de caballo semejante a la que llevan en España las mujeres. Se pone a un extremo de la madera extendiendo pies y manos en forma de rana; K da vueltas sobre un pequeño cordón que está suspendido de la cuerda principal. L se mantiene firme en el mencionado cordón con las piernas dobladas y cabeza abajo; levanta con sus dos brazos dos hombres del suelo que son MM, uno de los cuales, N, es el acróbata principal quien, arrodillado allí, muy cerca, hace algunas muecas para provocar la risa de los presentes. Está tumbado en el suelo, y

sostiene encima del vientre una gran piedra muy pesada. PP la rompe en varios trozos dando fuertes martillazos, lo que es una cosa bastante cruel de ver. Q da un salto mortal desde una escalera tirándose desde lo alto hasta el suelo y pasa por todos los escalones con un artificio y Velocidad admirables, y al final queda en pie con una elegancia inusitada, como si allí no hubiera pasado nada. R R uno vuela por encima de la cuerda, y el otro se mantiene en ella provocando la risa de la gente sencilla y haciendo multitud de pequeñas gracias que si las referiésemos todas ellas aquí parecerían cosa increíble. Quienes están sentados en el banco, señalados como S S S, son los ministriles, al son de cuyas músicas estos acróbatas bailan sobre la cuerda y hacen sus movimientos y mil pequeñas acciones, la mínima de las cuales parece cosa increíble de decir. La habilidad y ligereza de que hicieron gala en todas las acciones eran tan admirables que fueron muchos los que creyeron que todo ello era el resultado de las malas artes del diablo y deslumbraban a los ojos del pueblo, y como iban por todas partes representando sus juegos, sucedió que en algunas ciudades los magistrados, queriendo verificar lo que veían, ordenaron a estos muchachos que se desnudasen y les daban nuevas ropas ligeras; también les examinaron detenidamente la boca y otros lugares secretos; les miraron así debajo de las axilas y en las plantas de los pies para saber si estaban poseídos por algún encanto o brujería y para verificar la opinión que roda el mundo tenía de ellos. Después de observados, no encontraron motivo alguno de reprobación. Este espectáculo fue representado delante de Su Majestad y de sus Altezas Reales ante el Palacio que tienen en Madrid, cuya imagen el presente dibujo trata de reflejar fidedignamente: he respetado la perspectiva en todo lo que me ha sido posible. Creo que todo esto bastará al curioso lector para formarse una idea cabal en tanto no pueda satisfacer su curiosidad de otro modo mejor. Su Majestad salió de aquí unos ocho o nueve días antes de la Cuaresma: que fue el 20 de febrero, y se dirigió hacia a una casita que tiene muy cerca de allí a 3 leguas, en un pueblecito llamado Vazia Madrid, en donde sólo permaneció tres semanas.

## 1599 DIEGO CUEBILS <sup>17</sup>

Aquí paso yo Cuebils, natural de Leipzig con mi camarada Joel Koris y un mozo español mi criado natural delas Asturias. Le quatorze días del mes de May de

---

<sup>17</sup> Diego CUEBILS *Thesoro Chorographico de las Españas*. MS Harl. 382 del British Museum. Citado por [CHECA 1994,492] y [CHECA CREMADES 1992,10]

1599 años a las diez del mediodía. [...] Llego yo el XXIX {29} días de sábado de Pentecoste cerca del Mediodía {Madrid} está puesta casi en la mitad de España, proveída de todos los mantenimientos,...

### Descripción del Alcázar

Palacio de la Emperatriz, doña María, hija del emperador Carlos quino y hermana del Rey Felipe II, mujer del emperador Maximiliano y madre de Rodolfo II. Yo la he visto el 16 y 17 de junio del año MDXCIX. Está muy flaca y vieja, teniendo muchas hermosísimas doncellas en su corte. Hicieron una grandísima procesión y mucha lindísima música. La galería de la iglesia fue ornada de muy ricas colgaduras y tapices de seda y oro. Una colgadura era la carta de España geographica, artificiosamente hecha con oro y plata fina muy grande. Las fronteras de Francia, puerto de Marsella y las victorias del emperador Carlos V que ganó en África. Todo esto de mucha estima y valor. En los cuatro ángulos iguales están puestos los altares y en pasado tuvieron música a cada uno de ellos. La emperatriz miró de una ventana en baxo. Su disposición es bien semejante al retrato del emperador Carlos su padre.

{1599-1614} LUIS CABRERA DE CÓRDOBA (principios del siglo XVII) Máscara y sarao en el Alcázar <sup>18</sup>

...El jueves pasado, a las nueve de la noche, se comenzó la máscara y sarao en el nuevo salón, que tiene 150 pies de largo y 50 de ancho, y con las ventanas y corredores que están hechos en lo alto alrededor, puede haber mucha gente, como la que hubo este día, sin darse pesadumbre unos a otros ni estar apretados y con calor; y al cabo de él hay dos sillas altas, que se sube a ellas por ciertas gradas hechas con mucha curiosidad y arquitectura, con tres ninfas en el remate de arriba, que tiene ciertas trompetillas en las manos, y con artificio la ponen en la boca y tañen con ellas, y se hizo en esta forma. Como estuviese toda la gente acomodada y repartida en sus puestos, para lo cual fueron llamados allende de los señores y caballeros de la Corte los consejeros y sus mugeres; habiendo en lo alto cincuenta y dos candilones de plata, y más abajo treinta y seis candeleros grandes de plata con hachas blancas, y en el suelo otros tantos blandones de lo mismo, se

---

<sup>18</sup> Luis Cabrera de Córdoba, Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614, Madrid 1857 [CHECA 1994,493]

comenzó la fiesta haciendo señas con la trompetilla la ninfa de en medio que estaba sobre las sillas, con lo cual con lo cual comenzaron los cantores de capilla, que estaban divididos en dos coros, a cantar ciertos motetes en alabanza a la fiesta que se hacía por el Príncipe, (...) Con esto volvieron a sacar el carro triunfal, cantando siempre los cantores y respondiéndose el un coro al otro; y tras esto comenzaron a danzar las meninas que habían entrado con la Infanta al son de los violones y violines ...

#### 1600 Inventario a la muerte de Felipe II. Descripción del Lignum Crucis.

Una flor de lis grande de oro con su corona de oro y en lo alto de ella, en la oja de medio, está una cruz de madera de color oscuro, acanellado, de dos piezas el mastil y el brazo que atraviessa, y en ella está puesto un Christo de la mesma madera, el Christo tiene el brazo siniestro un poco desbiado del cuerpo Créesse que todo es de la verdadera madera de la vera cruz de Christo, nuestro señor. El Christo clavado con tres clavos pequeños de oro y en la caveza del clavo está engastado. Una pequeña punta de diamante a los dos, lados de la dicha cruz de dentro; alrededor de la cruz están seys florones de perlas; cada florón de quatro perlas, y en medio de cada florón está una pequeña punta de diamante sobre la dicha cruz. Cerca de la cabeza del Christo está un ayuntamiento de tres perlas con dos; puntas de diamantes y en medio un pequeño rubi y en la circunferencia .de la dicha cruz están tres balages y quatro. çafires, todo asentado encima del borde dé dicho florón tiene seis valaxes y tres çafires. Y diez ayuntamientos de perlas, de quatro perlas cada uno y en medio de cada ayuntamiento de perlas una punta de diamante. A la parte derecha de la flor de lis está un pedazo del madero verdadero de la Veracruz: sobre un tafetán colorado, el qual pedazo es de poco de más de quatro dedos de largo y de grueso de un cañón de escrevir. En la circumferencia de este brazo están once ayuntamientos de perlas, de quatro perlas cada uno, y en medio de cada uno de estos ay una. Pequeña punta de diamante. Tiene cinco balaxes, quatro çafires y una esmeralda. En la parte siniestra está una cruz de oro sobre un tafetán colorado En la dicha cruz están tres pedazos de la verdadera cruz, los dos mayores que el tercero, y en cada. Esquina la dicha cruz está un balaxe pequeño y en la circumferencia por lo alto de este brazo siniestro están once ayuntamientos de perlas de quatro perlas cada uno, y en medio de cada ayuntamiento una

pequeña punta de diamante y más cinco balaxes, quatro çafires, una esmeralda. Y en el través, que ciñe la dicha flor de lis está una pequeña pieza de tela azul sobre tafetán colorado y créese que solían estar antes allí enbueeltas las dichas reliquias. y en lo alto y baxo de este lugar están quatro çafires quatro balaxes y quatro ayuntamientos de perlas y en medio de cada ayuntamiento una punta de diamante y en el pie está uno de los clavos conque nuestro señor Jesu-Christo fué enclavado: En la cruz, a la parte siniestra del clavo, está un ayuntamiento de quatro perlas y en medio una pequeña punta de diamante y al lado derecho del dicho clavo otro ayuntamiento de quatro perlas, en el engaste solamente, sin diamante, y en cada uno de estos dos ayuntamientos de perlas, un balaxe. Y en la circumferencia del borde de oro, por de fuera, ay seys çafires y quatro balaxes pequeños y en lo baxo en el remate un gran balax, mayor que ninguno de los dichos, y alrededor diez ayuntamientos de perlas y en medio de cada ayuntamiento una pequeña punta de diamante. Y al fin del pie de la dicha flor de lis está una bola de plata dorada, relebada de unos eslabones y pedernales y bastones; En la corona de oro, que está puesta en lo alto dela dicha, flor de lis, están cinco florones de oro: el mayor; que está en medio, tiene tres çafires y una esmeralda y balax prolongado y ocho perlas, las unas mayores que las otras; los otros dos florones tiene cada uno tres çafires y un balax y siete perlas y una esmeralda; los otros dos florones más pequeños tienen cada uno un balaxtabla y quatro perlas; el cerco de la dicha corona tiene dos balages y dos çafires y ocho perlas y en el medio una punta de diamante grande; que no está muy limpio, y quatro perlas, mayores que las otras, y quatro esmeraldas; que pessa toda junta. assí como está, veinte y ocho marcos, metida en su caxa de madera, cubierta de cuero negro y sus colchoncillos de tafetán azul y su cuero.

No se tassa, porque la mandó su magestad poner en el patrimonio real en Madrid a 18 de julio 1607. Entregada a Fernando de Espejo. Cargada esta flor de lis a Fernando de Espejo, en el libro de cargos de las cossas, que se sacaron de la almoneda del rey; nuestro señor, que sea en el cielo, para servicio de su magestad, que están a cargo del dicho Fernando de Espejo en el primer pliego del dicho libro en su género.

{1600} FRANÇOIS DE TOURS (principios del XVII) **Descripción de la capilla y procesión.**<sup>19</sup>

La capilla de palacio se encuentra en un claustro de grandes dimensiones en el cual había más de trescientos o cuatrocientos guardias muy bien vestidos que tenían bellísimas partesanas. Había allí muchísima gente pero nadie entró en la capilla, como no fueran los limosneros, confesores y predicadores del rey y la reina los músicos y los grandes de España, todos ellos con su collar del Toisón de Oro, que era una joya de un valor incalculable, algunos eclesiásticos y religiosos, entre los cuales me encontraba yo. Nada más empezar la ceremonia-el oficiante era el Patriarca de las Indias-, el Rey entró en la capilla acompañado de un único guardia y dos pajes. Se colocó sobre un reclinatorio cercano al altar, al lado del Evangelio. Este reclinatorio estaba rodeado de cortinas de damasco, semejantes a las que bordean una cama, y se levantó la cortina. El Rey entró y se dejó caer la cortina y repentinamente dejó de verse al Rey. A su lado sólo había un guardia. Al final de la capilla había una separación adornada con paneles de cristal: allí estaba la Reina y todas las damas de Palacio. Solamente se veía a la Reina, que se encontraba de rodillas frente a una ventana que estaba abierta.

{1600} Orden de asientos en la Capilla Real<sup>20</sup>.

En la capilla *Real* ninguno se cubre sino es grande, obispo, embajador de Rey Coronado y Venecia, y capellanes de honor con ssobrepellizes.

A la mano derecha del altar Mayor arimado a la pared está un banco rasso, cubierto con alfombra, el rostro al cuerpo de la Yglesia en el qual se sientan los obispos *que* se hallan presentes a los divinos officios.

Luego al pie de la grada del altar Mayor está el sitial con dosel, cortinas y alfombras y silla para su *Magestad* y almoadas para las rodillas y braços que son siempre de conçierto con el frontal del altar salbo si tiene luto su *Magestad*.

Más abajo fuera del arco de la Capilla está un banco largo rraso, cubierto con un tapiz donde se sientan los Grandes.

---

<sup>19</sup> François de Tours “*Voyage par Espagne, et Portugal*” Ms del siglo XVII, 124 fols. Citado por L. Barrau Digo en *Revue Hispanique*, LIII, 123 (1921) ver en [CHECA 1994, 501]

<sup>20</sup> BN Ms 7423 fols. 207r-208r. otra copia con ligerísimos cambios en alguna frase en BN ms 2807 fols. 179v-181v

Al otro lado de la mano hizquierda del altar está en la grada una silla obispal para el capellán mayor. Y para vestirse los obispos que dijeren misa a su *Magestad*.

Luego más avajo frontero de su *Magestad* está un banco raso cubierto para el nuncio y otros embajadores con otro vanco raso delante cubierto de terciopelo para arodilliarse.

Más abaxo fuera del arco enfrente del banco de los grandes están dos vancos largos uno detrás de otro y descuiertos para los capellanes.

Detrás de los vancos de los grandes y capellanes están en pie y descuiertos todos los cavalleros, títulos y particulares y criados de envaxadores que van a la capilla.

Entre la cortina del Rey y el banco de los grandes se pone un escavelillo rasso para el Mayordomo Mayor el qual se sienta y cubre aunque no sea grande en aquel lugar por el officio y detrás dél están dos Archeros de guarda.

Cerca de la cortina del Rey están en pie los dos sumilleres y maestros de "erimonias que avisan a la dignidad que se halla en la Yglesia para que lleve a vessar el Evangelio y la paz a su *Magestad*, y los sumilleres coren la cortina de delante y la del lado, y los quatro Mayordomos van delante de la dignidad y buelben con él hasta la peana del altar y se buelben a su lugar que es detrás de los envaxadores en pie y no habiendo dignidad lleba el misal y la paz uno de los capellanes.

Al Gran Prior de San Juan da lugar su *Magestad* como a su sobrino para que entre en la cortina real y se ssiente en una silla de respaldo detrás de su *Magestad*.

Frontero del altar al pie de la capilla están quatro tribunas en la más vaja que está al par de la iglessia oye misa la Reina, Príncipe y Ynfantes e infantas y está toda cerrada la tribuna y ansí no son vistos.

En la segunda está la música donde ay algunos vancos en que se sientan algunos Cavalleros y Títulos que allí van para oyr los officios sentados y cubiertos porque allí no se entiende capilla y es lícito cubrirse y sentarse cada uno.

En las otras dos tribunas de ariba acuden las damas y criadas de la Reina y otras señoras *que* van a la capilla que entran por el quarto de la Reina por no aver otra entrada.



1602 Consulta del capellán mayor de la capilla del Rey, Valladolid, 7 de octubre de 1602<sup>21</sup>

En la capilla de V. Magestad hay mucha falta de un órgano bueno, porque el que al presente sirve no corresponde a la grandeça y bondad de las voces y instrumentos della. Está recebido por templador y afinador de órganos Hanz Breboz que ha que sirve más de doçe años y por no tener más de doce placas de salario y no poderse sustentar con ellas ha muchos días que no asiste a su oficio, y que fue forçoso, por no haber otro, traelle por fuerça de Jaén, donde estaba aderec;ando unos órganos. Por ser tan corto el salario que este oficio tiene, no hay persona que lo quiera aceptar ni servir. Y éste pide se le dé el que tenía maestre Giles Breboz, su padre, que hizo los órganos de San Lorenzo y los de la capilla real de Palacio, que hará un ducado de salario cada día. Tiénese por el mejor ofiçial que ahora hay deste arte, y por entretenerle y remediar la falta que en la capilla hay de órgano se ha tratado con él de que haga uno para ella, y con intervención de Francisco de Mora se ha concertado la hechura en cuatrocientos ducados, y el estaño, cobre, baldreses, hilo de hierro y los demás materiales nescesarios por cuenta de V. Magestad, y que le ha de dar a contento acabado dentro de ocho messes. Y la caxa de madera y puertas está concertado con Diego Jaques, samblador de V. Magestad, en ciento y ochenta ducados de hechura, dándole las maderas y lo demás necesario por cuenta de V. Magestad. En S. Lorenzo y en Madrid hay madera de borne y de caoba, ébano y marphil, de donde se podrá traer lo que para esto fuere necesario. El estaño y lo que más será menester se habrá de comprar aquí, adonde se ha de hazer el órgano. Siendo V. Magestad servido dello, converná se libren [...] Valladolid, a 7 de octubre 1602"99.

1623 ANONIMO Entrada en Madrid del Príncipe de Gales<sup>22</sup>

Anónimo, Relación del gran recibimiento que la Majestad Católica del Rey nuestro Señor don Felipe IV hizo al Príncipe de Gales, en su Corte y Villa de Madrid. Domingo a diez y nueve días del mes de Marzo, en este presente año de 1623, Valladolid, por Gerónimo Morillo (s.a.)

---

<sup>21</sup> AGP Administrativa caja 6777

<sup>22</sup> se trata de varios relatos anónimos recogidos por [CHECA CREMADES 1992, 107-116]

A las cuatro y media salieron de San Jerónimo Su Majestad, y el Príncipe a caballo, llevando el Príncipe a la mano derecha. Iba tan airoso y bizarro el Rey nuestro señor, que ese llevaba los ojos de todos, con un vestido pardo, todo cuajado de bordaduras de oro tan rico cuanto llano. El del Príncipe, que era de raso morado, con unas fajas de terciopelo del mismo color, y un cuello muy caído, que aunque tiene buen talle, iba desairado en el acompañamiento. Fueron acompañados de todos los grandes, títulos, y caballeros de consideración que hay en la Corte, vestidos de color, con botas, y espuelas, tan bizarros, y costosos, que fue la cosa más grandiosa que se ha visto en la Corte. Y causó mayor admiración el poco tiempo que hubo para hacer tan gallardos vestidos, pues los más eran bordados, y otros cuajados de pasamanos de oro, y plata. Iban delante de Su Majestad sus cuatro maceros, y otros tantos Reyes de armas con sus insignias, y detrás los Archeros a caballo, todos muy galanes, armados de punta en blanco, y con sus lanzas, y bandas rojas, y plumas, tan lucidos, que adornaron mucho el acompañamiento. Salieron algunas libreas muy lucidas, pero las que más campearon fueron las del Almirante y el Duque de Cea. Frente a la huerta del Duque de Lerma, aguardaban los Regidores de la villa con un rico palio, vestidos todos con sus ropones de brocado, forrados en telas ricas. Jubones de las mismas. Coletos, y calzas, de pasamanos de oro, todo muy lucido. Entraron Su Majestad y el Príncipe bajo palio, y fueron caminando, gastando el resto de la tarde en llegar al Palacio, donde se apearon, y subieron derechos al cuarto de la Reina, que estaba aguardando en una quadra (sic), donde es su estrado. Salió una pieza más afuera, y habiendo hecho al Príncipe una gran reverencia, llegó el Príncipe, e hizo sus cortesías, y luego se entraron los tres, y se sentaron en tres sillas debajo del dosel, estando las damas ricamente aderezadas alrededor de la quadra (sic). Dióle la Reina la bienvenida, y estuvieron hablando un poco, y luego se salieron el Rey y el Príncipe, y cruzando los corredores y el patio, bajaron al cuarto en que estaba hecho su alojamiento, donde le aguardaban los Infantes, don Carlos, y don Fernando, los cuales con hachas delante salieron por el patio hasta más de la mitad de él, y apartándose las hachas a los lados llegaron al Príncipe, y haciéndose todos sus cortesías, y muy cumplidas reverencias, le dieron la bienvenida, y se fueron andando hasta meter al Príncipe en su cuarto, adonde estuvieron un poco, y luego se volvieron a salir Su Majestad, y los Infantes por el patio adelante, y subieron por la escalera principal al cuarto de Su Majestad. Aquella noche hubo en toda la Corte muchas luminarias, y en el Palacio grandes artificios de fuego, y el mismo hubo martes a fa noche, y el miércoles hubo un

Castillo de fuego, fingidas las paredes, y cubos de lienzos, pintados tan al natural, que parece lo es el castillo.

Anónimo, Entrada en público del príncipe Carlos de Inglaterra en la Corte de Madrid. Grandioso recibimiento que le hizo la Católica Majestad del Rey don Felipe IV nuestro señor. Acompañamiento de Títulos, Señores, y Caballeros que le siguieron, y costoso presente que le envió aquella misma noche la Reina nuestra señora, Sevilla, Francisco de Lyra, 1623,

Luego Su Majestad ordenó que se le hiciese público recebimiento para el domingo veinte y seis de este, y se le comenzó a aderezar uno de los mejores cuartos de Palacio para aposentarle en él, y para que se hiciese con mayor grandeza, dio decreto al Presidente de Castilla, que mandase pregonar, que la premática, en cuanto a trajes, vestidos bordados, así de hombres, como de mujeres, en esta Corte no más, por el tiempo que aquí estuviese el Príncipe se suspendía, y dispensaba, sino era en cuanto a cuellos, que en éstos no dispensaba en el tamaño que mandaba la premática. Mandóse que en las valonas se pudiesen echar puntas, y azul, y almidón. Viernes y Sábado veinticuatro, y veinticinco de marzo se dieron pregones, para que las calles por donde había de parar se colgasen y aderezasen, y que el domingo, lunes, y martes, hubiese luminarias, lo cual todo se cumplió. El domingo veintiséis se fue el Príncipe a comer a san Jerónimo. Aposentáronle en el cuarto que allí tienen los Reyes, y desde la una comenzaron todos los Consejos por orden de Su Majestad a ir a san Jerónimo a darle la bienvenida al Príncipe, excepto el del Santo Oficio de la Inquisición, que no fue, solo señor Inquisidor general, con uno de su Consejo, fue muy de mañana. Después, a las tres o cuatro de la tarde, pasó la villa muy en forma con sus cuatro maceros delante, y primero que ellos iban gran número de alguaciles y cuarenta Regidores con su Corregidor y Alférez mayor al cabo de todos, con ropones de tela blanca con fondo encarnado, calza entera, jubones, y coletos muy ricos, todo esto hecho para esta fiesta, gorras muy aderezadas de joyas y penachos. Luego pasó su Majestad en su coche cerradas las cortinas, y al disimulo, con otros dos coches detrás; delante de su coche sus pajes muy aderezados de camino de camino y espuela dorada, a pie, y delante de ellos seis caballos de diestro, acompañados de lacayos del Rey, los caballos ricamente aderezados, particularmente el de su Majestad y Príncipe, a la brida con

gualdrapas de terciopelo; los cuatro caballos eran, uno para el de Olivares, otro para el de Buquingan (sic); los otros dos para otros dos caballeros ingleses que vinieron con el Príncipe. A las cinco salieron de san Jerónimo en esta forma: delante de todos muchos atabaleros y trompetas con insignias reales, a caballo, y luego gran número de Alguaciles de Corte, y de otros consejos, muy aderezados. Seguíanle los Alcaldes de casa y Corte; luego caballeros y señores, y Grandes, sin quedar ninguno de los que están en esta Corte, en gran número, todos riquísimamente aderezados de camino, y a la brida: unos mejores que otros, de varios colores: y ellos, y criados, de pajes y lacayos, en gran número, con mucha plumajería. Siguióse luego cuatro hombres de armas, que las llevaban bordadas en sus capotes grandes, en sus caballos, y descubiertos. Luego cuatro Maceros con sus cetros muy grandes coronados y dorados a los hombros, en sus caballos. y descubiertos. Seguía luego el palio, que llevaban doce Regidores a pie, y descubiertos, cada uno con su vara, que remudaban. El palio riquísimo de tela, debajo del nuestro Rey, y el Príncipe a su mano derecha. Los pajes de su Majestad junto a él, a pie, en cuerpo, y descubiertos: su Majestad muy ricamente aderezado de camino, sombrero bizarro con mucha pluma negra, y él en todo muy gallardo y airoso; a los estribos suyos, y del Príncipe, dos Mayordomos de su Majestad a pie, y descubiertos, con sus bastones en las manos, insignia de oficio. Detrás del Rey, y del Príncipe, el de Olivares, y el de Buquingan (sic), muy aderezados, pero mucho más el de Olivares, haciendo oficio de Caballerizo mayor. Tras ellos se seguía toda la guardia de a caballo con sus morriones, lanzas, con banderolas coloradas, y sus pistolas en los arzones de los caballos, dentro de sus fundas. En resolución, todo fue de las cosas más grandiosas que ha hecho Rey; en su Corte, concurriendo a ello por calles y ventanas todos cuantos hay en ella, de todos los estados, y con grande alegría. En la forma dicha llegó a Palacio, ya que anochecía, a la puerta principal de él estaban muchas hachas, apeáronse dentro de él, y salieron a recibir al Príncipe nuestros dos Infantes, Carlos y Fernando, y ellos, y el Rey le llevaron a ver a la Reina nuestra señora, de quien fue recibida con mucho agrado. La Reina nuestra señora, esta misma noche hizo al Príncipe un grande presente de ropa blanca en gran cantidad y dos baúles, el uno lleno de faldriqueras y guantes de ámbar muy finos y el otro lleno de cordobanes de ámbar. Los dichos baúles muy ricos, forrados por dentro y fuera, de cordobanes de ámbar, y cerraduras, aldabones y barretas de oro, y un escritorio muy rico, la gavetas llenas de pevetes y pastillas, en que iban dos arrobas. Una frasería de agua de olor, los

frascos forrados de cordobán de ámbar, y una rica ropa de levantar en un azafate de oro, que se hizo en día y medio, y una rica fuente de oro para lavarse.

Anónimo, Segunda relación de la suntuosa entrada con palio en Madrid del Príncipe de Inglaterra..., Sevilla, Juan Serrano de Vargas, 1623.

Habiendo el Rey nuestro señor dispuesto lo que se había de hacer en el recibimiento del Príncipe de Inglaterra, y entrada de su Alteza en público en la Corte; para que fuese con mayores demostraciones de alegría, y el Príncipe echase de ver lo que deseaba honrarle, ordenó lo siguiente:

Lo primero, que se recibiese al Príncipe debajo de palio; lo cual se hizo con la grandeza que se recibió a su Majestad cuando heredó estos Reinos, cuya forma y solemnidad se dirá adelante.

Lo segundo, que los Consejos le fuesen a hacer el besamano, y las demás cortesías que se acostumbraban a hacer en las entradas de los Reyes de España. Y en esta conformidad fueron por la antigüedad a san Jerónimo, donde el Príncipe los recibió como era justo, no dejándose besar la mano de ninguno, antes recibéndolos muy galantemente, en pie, descubierto y con mucha cortesía.

Lo tercero, que de cada Consejo y Tribunal fuesen dos consejeros a ofrecerle de parte de su Majestad, que le servirían en cuanto su Alteza les mandase en las cosas de gracia. Así se hizo, de que el Príncipe dio muchos agradecimientos a los dichos consejeros.

Lo cuarto, que hubiese luminarias en Madrid desde el domingo veintiséis de marzo hasta el martes, en todas las calles, plazas y ventanas, y que se previniesen muchas fiestas de toros y cañas y otras, y se está haciendo así, serán muchas y muy lucidas.

Lo quinto, que se soltasen los presos de las cárceles de esta Corte y de todo el Reino, de la manera que se hace en los nacimientos de los Príncipes herederos de estos Reino como tales presos no tengan parte. Esto ejecutó luego el señor don Gonzalo Pérez de Valenzuela, oidor del Consejo Real, en compañía del señor Berenguel de Aoís. Viernes en la tarde, veinticuatro de Marzo (por ser el sábado fiesta de la Encarnación de nuestro Señor) de la manera y con la largueza que es imposible decirse. Al entrar en la cárcel de Corte a hacer visita, llegó un padre

inglés de la Compañía de Jesús, de parte del Príncipe, a decir al señor don Gonzalo que su Alteza le enviaba a ver de qué manera hacía la visita en conformidad de lo mandado por su Majestad. [ ... ]

Después de comer entraron los Consejos por su antigüedad a besarle las manos, dando principio el Real, con las ceremonias que diré.

Estaba su Alteza arrimado a un bufete debajo de dosel y con algunos Consejeros de Estado, y el Intérprete. Llegó ti señor Presidente de Castilla haciendo tres reverencias, y a la última, algo apartado del Príncipe, salió su Alteza dos pasos hacia el Presidente, y quitándose la gorra, le echó los brazos y le quiso levantar; el presidente se levantó, y el Príncipe, se volvió a su sitio; y volviéndose a arrodillar el Presidente", le dio la bienvenida en nombre del Consejo, dándole el Príncipe por ello muchos y corteses agradecimientos. Volvió a levantar el Presidente, y fue a besarle la mano; lo cual no consintió el Príncipe, antes quitándose la gorra, acudió con ambas manos a levantarlo, y así hizo con todos los demás Consejos.

A este tiempo ya su Majestad había venido encubierto a san Jerónimo, donde de secreto vio las ceremonias dichas, que acabadas, salieron juntos del convento a las cuatro de la tarde, caminando hasta la puerta de la iglesia del Espíritu Santo, donde el Regimiento de la villa de Madrid los aguardaba con el palio, debajo del cual entraron su Majestad y el Príncipe, yendo desde allí por la calle Mayor, con el acompañamiento de grandes, títulos, señores, criados, oficiales de la casa Real y otros ministros, yendo delante atabales, trompetas y chirimías, guardas de a caballo y archeros, muy galanes, y a pie las de españoles y tudescos, cada una en su sitio, como se acostumbra en las entradas de los Reyes nuestros señores.

Estaban las calles ricamente aderezadas hasta palacio, donde se vio toda la riqueza y bizarría de colgaduras, damas y galanes de la Corte, y lo mismo en los señores que acompañaron al Rey y Príncipe. A trechos hubo tabladillos donde se hicieron diversas comedias y danzas. Llegaron de la suerte referida a palacio, donde se apearon y subieron al cuarto de la Reina nuestra señora, que salió a recibirlos hasta el medio de la sala, y de allí, después de muchas y muy grandes cortesías, se fueron a sentar en tres sillas iguales, que estaban en el estrado debajo de un rico dosel, estando de rodillas el intérprete, y todas las damas muy bizarras y en pie, alrededor de la sala, y otros muchos príncipes. La señora Infanta estuvo todo este día retirada en su cuarto sin salir de él, sin gala, con vestido leonado, como acostumbra a vestirse para andar las estaciones de la Semana Santa. Y se ha advertir que las ventanas del palacio estuvieron cerradas, y las cuerdas

correspondientes en las que estaban sus Majestades y Alteza, despejadas y con muchas luces, porque no se entendiese se estaba la señora Infanta viéndole desde alguna, como no lo estuvo, ni le vio.

Anónimo, Relación de lo sucedido en esta Corte sobre la venida del Príncipe de Inglaterra: desde el 16 de Marzo hasta la Pascua de Resurrección, Valencia, Miguel Sorolla, 1623,

Domingo por la mañana veinte y seis del dicho, se fue previniendo todo lo necesario para la entrada, y comió en san Jerónimo el Príncipe, dándole la comida el Conde de Gondomar, que fue un suntuoso banquete de carnes y pescados. Acabada la comida, vinieron a besarle la mano (como se suele hacer con los Reyes de España) por decreto particular de Su Majestad, los Consejos, a caballo, el Real de Castilla, el de Italia, el de Aragón, el de Indias, el de Órdenes, y el de Hacienda, todos con grandes acompañamientos de sus Porteros, Alguaciles, Escribanos de Cámara, Secretarios, Relatores, Fiscales, Consejeros, Oidores, Ministros y Presidentes, y otros caballeros y personas particulares, deudos, amigos y pretendientes de los dichos consejos, pasando por las calles señaladas para la entrada. Y estando el Príncipe debajo de dosel en pie, asistiéndole don Agustín Mejía, y don Fernando Girón, Consejeros de Estado, y otros personajes. Fueron llegando los Consejos por su orden a besarle la mano, haciendo grandes cortesías y ofrecimientos, mas él no la quiso dar a ninguno, y les echó 105 brazos, y respondió muy cortés y agradecido. Vino luego caminando a san Jerónimo, la compañía de la guarda de 105 españoles, marchando en orden con sus cajas, pifaros, y oficiales, bien aderezados y galanes. Y don Fernando Verdugo, teniente de la dicha guarda a caballo delante, gobernándola por ausencia del Marqués de Pobar su capitán que está por Virrey en Valencia. Luego vino la compañía de guarda de los Tudescos, de la misma forma, con el Marqués de Renty su capitán delante a caballo, a quien Su Majestad había hecho merced dos días antes de la llave dorada del Caballero de Cámara. Pasó luego la villa a caballo, con Sus porteros, alguaciles, y cuatro maceros con ropones de terciopelo carmesí, y sus mazas doradas, y treinta y nueve Regidores, y don Juan de Castilla su Corregidor, todos con librea de calzas, jubones, cueras, y ropones antiguos, todo de tela de oro rica blanca y carmesí, con guarniciones de pasamanos de oro, gorras negras con oro y plumas, espadas doradas, y zapatos carmesíes. La compañía de la guarda de los Archeros no pasó en orden como suele, y como fueron las otras por las dichas

calles del acompañamiento, por esta proveída la plaza de su capitán que tenía el Marqués de Falces, en el Conde de Sobre, su sobrino, que está en Flandes. [ ... ]

Su Majestad salió del Palacio para san, Jerónimo a la una, y se fue en coches cubiertos, por los Angeles, red de san Luis, Caballero de Gracia y caños de Alcalá, hasta san Jerónimo, donde, a las tres, se pusieron a caballo Su Magestad y el Príncipe, haciéndose muchas cortesías, entrando debajo del palio el Príncipe a la mano derecha y el Rey la izquierda, llevando los Regidores las varas y los cordones de él, comenzando a caminar todo el acompañamiento a Palacio. Los Atabaleros delante, luego los Trompetas y chirimías, que eran muchas. Luego los siete Alcaldes de Casa y Corte. [ ... ]

Pasó este acompañamiento, desde san Jerónimo por el Hospital de los Italianos, y toda la calle Mayor, y puerta de Guadalajara, Santa María, y las Caballerizas del Rey hasta entrar en Palacio. Y, al pasar por la puerta de la Victoria, estaban colgados muchos retratos de los Reyes y de sus hermanos, padres y abuelos, y viéndolos el Príncipe, y en particular el de la señora Infanta, volvió al Rey y le pidió licencia para quitarles la gorra, y así lo hizo. Todo el cual distrito estuvo lucidamente adornado de colgaduras, y por todas las calles, puertas y ventanas, grandísima multitud de damas y señoras y de personajes, que no fueron al acompañamiento, y de gente popular y de todos los estados, cuanta nunca jamás se ha visto, cerradas las callejas con vallas y tablados para que viese la gente y para que no entrasen coches, y en cinco partes hubo tablados donde (mientras duró el paso del acompañamiento) representaron cinco autores de comedias que se hallaron en la Corte, que fueron Morales, Antonio de Prado, Vallejo, los Valencianos, y Valdés, aderezados ellos y las comediantas lucidamente, y en llegando al palio, cesaban en la comedia, y hacían un baile, porque el Príncipe gustaba de verlos. Todo el cual acompañamiento por su orden fue entrando en Palacio, acompañando al Príncipe hasta dejarlo en su cuarto, donde al punto se plantó el cuerpo de guarda, de las dos naciones, española y tudesca, para servirle de allí adelante como sirven a las personas reales, y para ello se le han nombrado criados y oficiales, y se le ha dado Tesorero, y situado dinero en gran cantidad para su gasto. Y a la noche subió el Príncipe a besar la mano a la Reina, acompañado a la ida y a la vuelta de Su Majestad.

Aquella misma noche envió la reina al príncipe, un gran presente de camisas y ropa blanca, mucha y muy rica, y una ropa de levantar de ámbar, y otras cosas, en



unos azafates de oro y en unos baulillos de ámbar con los herrajes, cerraduras y llaves de oro.

9

MANUEL LASO Bautizo de la infanta doña Margarita<sup>23</sup>

Viernes de la Concepción de nuestra señora, a ocho de diciembre, de 1623 a las cuatro de la tarde bautizaron a la serenísima infanta doña Margarita. (que nació 25 de noviembre, día de santa Catalina a las diez de la mañana) en la iglesia parroquial de San Juan de la Villa de Madrid. Corte de Su Majestad.

Para celebrar tan gran fiesta, con la grandeza y solemnidad debida se levantó un teatro o pasadizo, desde las tres últimas ventanas, que están junto a las puertas del quarto nuevo de Palacio, a las cuales quitaron los balcones para que sirviesen de puertas. Dellas salían a una cuadra, o salón que se formó de madera, que tenía ochenta pies de largo y treinta de ancho, y a él estaba unido el pasadizo, descubierto hasta entrar en la iglesia, que son más treiscientos pasos de distancia. Tenía diez pies de alto y veintiocho de ancho, guarnecido de pretilas azules varandillas, y bolas plateadas. El salón era cubierto, y todo colgado de ricas tapicerías, con claraboyas altas, llenas de marcos de vidrieras. A la puerta que salía el teatro estaba puesto un dosel de brocado, con las armas del Imperio, guarnecidos de follajes muy altos de plata y oro. Todo el suelo del pasadizo se cubrió de alfombras que fue gran suma la que tenía, por el trecho tan largo. A la puerta de la Iglesia estaba dosel rico con las armas Reales y bordado costosamente. La pared o frontispicio colgado todo de tapices de oro y seda.

La iglesia se colocó toda de la misma suerte, y el altar mayor estuvo adornado, sobre dos gradas de madera, cubiertas con alfombras, estaba una pila plateada muy grande y dentro della otra pequeña de piedra, que es la misma en que se bautizó el gran patriarca Santo Domingo, y a si por se tan gran reliquia, se tiene para semejantes actos, esperando afianzara por ella cualquier dichoso suceso, y dentro de la pila de piedra había una bacia grande de plata en que estaba el agua necesaria para el bautismo. Cubría la pila un a cama, o dosel de tela, sustentado en cuatro columnas de plata, sobre pedestales de lo mismo. En la capilla del lado

---

<sup>23</sup> Manuel Laso, Relación de la fiesta y solemnidad del bateo de la serenísima Infanta doña Margarita María Catalina, única hija de los Reyes Católico. (1623)s ver en [CHECA 1994, 496]

del evangelio, que estaba colgada, como la Iglesia, estuvo armada una cama para vestir y desnudar a su Alteza, era la armadura de plata y las cortinas de tela de oro de primavera, forrada en la misma tela, o hecha a dos hazes. Estuvieron en la Iglesia todos los Presidentes y todos los Consejos. La música dividida en coros esperaba a celebrar la fiesta, que por todas es gran parte la que añade a la solemnidad.

Esta fue la prevención y el adorno de la tierra, a que el cielo aumentó el suyo, descubriéndose este día con tanta serenidad, que el temple, y las muchas galas imitaron la primavera, o la formaron mejor. Presagio felicísimo a esta Corona, mostrarse el sol, tan alegre el día de nuestra festividad, después de tantas lluvias.

#### 1629 BERNARDO DE QUIRÓS Bautizo del príncipe<sup>24</sup>

Luciose el trabajo de muchos días y los crecidos gastos de la Villa este día, en el passadiço que corría desde el salón de Palacio hasta la iglesia de San Juan: esta era su longitud, la altura de estado y medio, de una calle muy capaz la anchura, donde tres coches se congojaron poco. El balcón grande del salón hizo ese día oficio de puerta principal. Desciendiase a lo baxo del tablado por una escalera de cuatro altos, con tantos descansos, tan capaz como el passadiço, pues le cogía por todo lo ancho. No necesitó de alfombras esta escala, porque estaba (bien que de madera) con tal arte, y color que se mentía de piedra a los que no tenían fe en los materiales de que constaba. Desde la misma ventana del salón hacia n corredor bajo de uno y otro lado espesos balaustres pintados de colores, leonado, pagizo y blanco que los hermoseaban con la labor que hacían los escudos de todos los Reynos y señoríos de SM, que con gran orden y promoción estaban fijos atrechos en los mismos corredores y pintados por ambas hazes. Todos los escudos los tenían sumados en muy crecido que hacía frente a la puerta de la Iglesia con este mote: Ingrede Maximi Princeps tibi mater Ecclesia legem preuet, et gregem. Sirvieron todos los consejos este día de passadiço con sus alfombras que le cubrieron todo, menos las escaleras. De prevención tanta concibieron intereses crecidos muchos que edificaron no tablados sino casas con muchos altos que holgó ninguno sin pérdida de los dueños. De la festividad, del día, del sitio, de la gente que Madrid coge puedes fácil concebir la suma de ellos y asistió a este acto

---

<sup>24</sup> Bernardo de Quirós, Relación verdadera de las grandiosas fiestas que se hizieron en Madrid al bautismo del príncipe nuestro señor.(1629) ver en [CHECA 1994, 497]

y con quanta más razón pude gemir la plaça de Palacio con este peso, que la barca de Aqueronte con el de Eneas.

1633 HIERONYMUS WELSCH Fiesta en la plaza de palacio<sup>25</sup>.

Suelen salir a paseo en grandes grupos las gentes desocupadas de ambos sexos y se divierten y recrean, tocando diversos instrumentos de cuerda, cantando, danzando y dando saltos y cabriolas: ...Pero lo peor de todo es que en esos festejos se cometen muchas cosas *non sanctas*. Existe la costumbre en esas fechas de que mujeres y hombres mezclados y en tumulto anden vagando por las calles y callejuelas, vayan de iglesia y en ellas alboroten ruidosamente con carcajadas, bocinas, ruidos y tumultos, hasta el extremo de que es casi imposible oírse uno a sí mismo; y no hay que decir nada de lo que allí sucede en otro orden de cosas que roza con la decencia y la moral.

1639 ANÓNIMO Fiesta de traslación del Sacramento<sup>26</sup>

La capilla Real engrandecida en el nombre de su Rey, desdeñando mayor sitio; aunque parece el punto cifraba la circunferencia de todo lo precioso y admirable, adornóse de la tapicería historiada de los misterios del Apocalipsis que pudieron hacer misteriosa su hechura en quien el oro se ve inferior a la seda (de lo colorido, y matizado en lo riguroso, y más propio del arte) que parece se queja el antiguo crédito de su valor, y nobleza, de alguna mudanza de fortuna. El altar para el supremo rey del cielo le avía asistido el nuestro el nuestro para su adorno la noche antes, y no es mucho si pudiera esperar de su singular devoción, y afectos, que saliera mostrando regocijo con mayor causa en lo figurado que la que el Rey Profeta tuvo en la figura de este celestial Maná. Cuya arca custodia, se miraba sobre tanto abismo de solas, y tan sola en su soberanía que ni se le ajustan los aprecio, ni los ciñen los guarismos ni la encarecen las admiraciones, ni penetran el posible de sus primores, y traza los más primorosos buriles, e ingenios de su facultad.

---

<sup>25</sup> [MASSO 2001, 371]

<sup>26</sup> Anónimo Relación de la gran fiesta y célebre Octavario que a la traslación del santísimo sacramento(de la Parroquia vecina de San Juan a su Real Capilla en Palacio) a ostentado el Católico Don Felipe Quarto nuestro Señor Rey de las Españas, y mayor Monarca del mundo, que fue jueves segundo día de quaresma y diez de Marzo de 1639 ,Madrid (1639) [CHECA 1994, 497]

Estrenóse ese día a su decoro y veneración sacra una lámpara de cristal y plata que ardía tanto muerta como otra vivas, aunque más luces la animen lo intencionado de su traza no es bien estrecharlo en el corto lugar, que le dejen en esta relación, los empeños de otras más preciosas alabanzas.

1640 MANUEL RIVERO (capellán de honor y maestro de ceremonias de la Capilla Real) Breve disposición de la Real Capilla de Madrid y de las ceremonias que en ella se exerçen por el discurso del anno<sup>27</sup>

Es esta capilla de una sola nave, no muy sumptuosa, ny de grandes architetas y archos, porque aquel grande Héroe y invictíssimo Emperador Señor Carlos V que la mandó hazer, sabía muy bien que Dios no habita en templos altos y muy sumptuosos, sino en coraçones humildes. Es sagrada por Obispo como se echa de ver por las 12 cruces que tiene 3 en cada pared. No tiene más de un Altar con un retablo de admirable pintura. Es la capilla en la mejor opinión dedicada a San Salvador en nombre de todos los Santos. Ciérrase el retablo con dos puertas en los tempos luctuosos y devidos, las quales puertas tenen pintado por afuera el misterio de la Encarnación, y los 4 evangelistas. El techo de la capilla quanto dize hasta el arco que la divide del cuerpo de la Iglesia es dorado con las Águilas imperiales nel medio y en cada pared tene una vidriera. El Altar tiene dos gradas al Romano, por detrás del qual por ambos lados descen a la sancristía. A la parte del evangelio están dos bancos sin respaldo, cubiertos con alhombras para los Prelados que tienen asiento en capilla; luego abaxo de la peanna del Altar se pone la cortina del Rey de la color conforme al tiempo, y fuera del arco está luego de la misma parte el banco de los grandes cubierto con un tapiz, a cuya cabeçera se pone una silla rasa de terciopelo, de la color que estuviere la cortina, para sentarse el maiordomo Maior si es grande, que no lo siendo, séntase en un banquillo retirado un poco atrás del banco de los grandes. A la parte de la epístola cerca del Altar en correspondencia del banco de los Obispos está el asiento de los ministros de la Missa el qual está descuberto, abaxo luego contiguo está un banquillo nudo capaz de tres personas para el Maestro de ceremonias y asistentes del Prelado que sirve al Rey, que sempre es el capellán Mayor, o a quien el encomendare su officio. Avendo Cardenal presente servirá al Rey, y su asiento que es silla de respaldo sobre alhombra con almohada a los pies, banquillo de terciopelo sin

---

<sup>27</sup> AGP , Real Capilla, caja 72-5 Mss. "Ceremonial de la Real Capilla..." citado por [ALVAREZ OSORIO 2001,346-347]

almohada, y la color será la de que estuviere la cortina de su Magestad, y esta silla y asiento del Cardenal se pone en frente de la cortina la qual está un poco más abierta de lo acostumbrado de suerte que el Cardenal veyá al Rey. Debaxo del arco se pone el banco de los Enbaxadores cubierto con alhombra y delante tienen otro banco cubierto con panno de terciopelo de la color de que estuviere la cortina de su Magestad. Neste banco se sientan los Enbaxadores, primero el Nuncio de su Santidad, luego el Enbaxador del Imperio, después dél Francia y Venecia. Abaxo del banco de los Enbaxadores se ponen dos bancos sin respaldo y descubiertos, uno detrás del otro, para los capellanes de honor. Nel fin y remate de capilla están 4 tribunas enfrente del Altar, la primera es de sus Magestades y está nel andar del plano de la capilla, arriba está el choro de los cantores nel qual ay algunos bancos para títulos y otros Cavalleros que no tienen asiento en capilla para estar en sentados y cubiertos. Luego arriba está la tribuna de las damas y duennas de honor, la última tribuna es de las criadas. [Nota al margen: «Las rejas del choro y de las dos tribunas arriba son doradas con sus frisos».] Nel cuerpo de la capilla en cada pared ay dos vidrieras nel alto, y en baxo dos puertas correspondientes, y otras dos arriba del arco también en correspondencia, pero la que queda a la parte del evangelio nunca se abre respecto de la cortina de su Magestad que la ocupa.

#### 1657 SOTO Y AGUILAR    Bautizo del príncipe Felipe prospero <sup>28</sup>

Señalose para el bautismo el jueves 13 del mes, para lo cual SM avisó al cardenal de Toledo, don Baltasar de Moscoso y Sandoval, que a esta sazón se hallaba en su iglesia toledana. Vino a la Corte acompañado de algunos prebendados de gran suposición, y entrón en Palacio, desmontando de una silla hermosísima, y llevando detrás de sí hermosísima carroza blanca, a las dos de la tarde, servido de sus pajes y treinta y seis lacayos vestidos de escarlata fina, llevando delante el guión, y detrás una silla transparente de cristal y armiños con puntas de oro. Adornáronse los corredores de palacio majestuosamente, y no menos la capilla real; y en ella se armó una cama colgada de tela verde debajo de dosel de plata, que tenía la pila en que se bautizó a Santo Domingo de Guzmán, y poco distante otra cama muy rica para envolver y desenvolver al Príncipe [...]

Empezó el acompañamiento a salir del cuarto de la Reina a las dos y media de la tarde, asistida de la primera nobleza desta Corte y de España, el aya doña Leonor

<sup>28</sup> Soto y Aguilar, "Historia de Felipe IV", Mss. Academia de la Historia

de Luna y Enriquez, condesa de Salvatierra, con una silla de transparente cristal, guarnecida de coral y oro, con el Príncipe en los brazos, la cual llevaban cuatro reposteros de camas, vestidos de terciopelo negro con bandas rojas [...]

Llegó el acompañamiento a la capilla donde esperaban los pajes del Rey con hachas encendidas: abrió la silla el marqués de Castrofuerte.

1661 ANONIMO Descripción de la capilla con ocasión del bautizo del Príncipe Carlos José, el 21 de noviembre de 1661.<sup>29</sup>

«Prevínose la Capilla Real de Palacio ... con las magestuosas Tapicerías del Apocalypsis.", cuyo altar estava muy luzido, y alajado, campeando las admirables pinturas de un Retablo, que contienen la creación nuestros primeros Padres en el Parayso. Estava pendiente, al lado del Altar, vn hermosissimo lienzo [posiblemente sea un error, ya que entonces se trataba de una pintura en tabla], traído de la Ciudad de Palermo, a instancia del Rey nuestro Señor (que es dibuxo del nuevo Apeles de estos tiempos Rafael Urbino) en que esta figurado Christo Señor nuestro caído en tierra, llevando la Cruz a cuestas; a quien saliendo la Virgen al encuentro (acompañado de San Juan, y las tres Marías) quedó admirada de ver a su preciosissimo Hijo; y esto tan al vino, y con tanta perfección que le dió su Artífice nombre de Admiración de la Virgen y Pasma del Mundo»

1665 ANTONIO DE BRUNEL La comitiva procesional y los pasos.<sup>30</sup>

Entre los primeros pasos iban muchos músicos vizcaínos con sus tamboriles y castañuelas. Además, entre estos, avanzaba otro grupo de personas vestidas con atuendos multicolores que, al son de diversos instrumentos, iba bailando, saltando y haciendo piruetas con la misma desenvoltura que se hace en carnaval,...

[...]

En los aposentos reales todo está quieto y tranquilo, nadie se mueve hasta la hora en que el rey va a misa. Entonces se le puede ver en ese momento sus alabarderos

---

<sup>29</sup> Descripción /del Majestuoso/ aparato, con que se celebró el Bautismo del Príncipe Don Carlos Joseph, nuestro señor (que Dios guarde) el Lunes 21 de Noviembre de 1661 Cf Varela Hervias, 1960 , pag XCVVI. Citado por [CHECA 1994, 212]

<sup>30</sup> Antonio de Brunel, Viaje de España curioso, histórico y político, Paris, Charles Sercy, 1665. Recopilado por [CHECA CREMADES 1992,183, 33]

se colocan a todo lo largo de la galería por donde ha de pasar. Son alemanes, borgoñones y españoles. Serán unos doscientos o trescientos. Todos visten de librea amarilla con bandas de terciopelo rojo. Son los únicos guardas del rey. El rey cuando sale de su aposento, tiene ante sí al capitán de los mencionados guardas y va seguido de una o dos personas.

1668 LORENZO MAGALOTTI secretario de Cosme de Medicis Descripción de la Capilla del Alcázar (1668-1669)<sup>31</sup>

...la capilla es de lo más vulgar, exceptuando la tabla del altar, donde hay un Cristo que lleva la cruz al Calvario, obra de las más celebres de Rafael, cuyo transporte de Sicilia a España fue ocasión de extraños movimientos en aquel reino aquel día se celebraba en la capilla la fiesta de la Virgen del Patrocinio, instituida por Felipe IV para toda España, y por esta causa había delante de la indicada tabla una imagen de relieve completamente cubierta con joyas de la reina, entre las cuales se veía el famoso diamante con la perla unida a él y llamada por antonomasia la Peregrina. Detrás del altar mayor se baja por una escalerilla angostísima de dos ramales a la sacristía, de la cual se pasa a una capillita, donde se conservan las reliquias. Esta capillita tiene cada uno de los tres lados (pues el cuarto está ocupado por la puerta que se abre al plano de soportales de bajo, puerta cerrada por una gruesa verja) adornado por una arquitectura corintia, de seis columnas por parte, de jaspe verde de los Pirineos, con bases y capiteles de metal dorado. Los frisos, las cornisas, y todos los demás vanos de la indicada arquitectura, están llenos de reliquias conservadas en ricas custodias, con esta sólo diferencia, que del lado del medio, correspondiente a la puerta, tiene en su parte más aparente la flor de lis, o sea un lirio de oro, lleno en el medio de reliquias y contorneado de perlas gruesas y otras joyas, que son parte del rescate de Francisco I rey de Francia. En el lado frente al altar (puesto que la entrada es de flanco), hay arriba una ventana desde donde oye misa la reina, y sobre el coro de los músicos hay otros dos corrillos, uno sobre otro para comodidad de las damas de la corte. En el paso de las cámaras a la capilla hay otro altar con una bellísima tabla de Tiziano, que representa un cristo con la cruz a cuestas, donde algunas veces oye misa la reina más retiradamente. ...

---

<sup>31</sup> Cosme de Medici Viaje por España y Portugal entre los años 1668 y 1669. [CHECA 1994]

1685 MATEO FRASO Tratado de la Capilla Real de los sermos. Reyes Católicos de España<sup>32</sup>

Don Mateo Fraso natural de la ciudad de Sacier en el Reyno de Cerdeña, Abad de las santísima Trinidad de Sarogía Prio de San Pedro de Scano, capellan de honor de S.M. Receptor de la Real Capilla y Administrador de l Iglesia de Nuestra Señora de Oreto en esta Corte de Madrid

La Sacra Católica y Real Majestad del Rey nuestro Señor Don Carlos Segundo, Monarca de las Españas y de las Indias.

Va dividido en dos partes principales. La primera trata de la Real Capilla, y las personas que asisten a ella. La segunda de las ceremonias con las cuales se celebra el Divino Culto.

En Madrid en la imprenta del año de 1685 con licencia de superiores.

{Copia de Joseph de la Fuente de 1695}

Cap1 Dela Real Capilla de Madrid. Sus sitio Disposición y aparato.

Para su particular devoción pusieron la Real Capital en el palacio de su residencia de la villa de Madrid entre los dos patios principales que viene aser en el Centro, y como en el corazón de tan majestuoso edificio. Tiene la Capilla, Puerta Principal en el Corredor del Patio Segundo por la qual entra S.M. los dias de cortina: La otra de enfrente sale al Patio primero, y entre ellas corre un cancel de madera dividido en tres tribunas que miran al Altar, ala de en medio que sirve para las Personas Reales entra la Reina una Señora desde su quarto por el Salón dorado, en la Derecha que corresponde al lado de la Epistola está el Mayordomo Mayor, las Damas y las Señoras de Honor, y en la siniestra que corresponde al Lado del Evangelio asiste la Camarera mayor, y algunas delas Señoras de Honor. Sobre delas tribunas hay tres ordenes de Corredores uno encima de otro, el primero sirve de choro de los Músicos, el segundo ocupan las Criadas dela Cámara, y el más alto es para las Criadas delas que sirven a S.M.

---

<sup>32</sup> Real Academia de la Historia. (borrador original) 9/454 bis, f.3 y 9/708 (copia completa por Joseph de la Fuente), 5. (transcrito por el autor)



{Cuerpo de la capilla} La distancia media desde el Cancel el Arco forma el Cuerpo de la Capilla, y en el lado del Evangelio esta puesto y asentado el Banco de los Grandes en cuya Correspondencia, que viene a ser al lado izquierdo hay otro para los Capellanes de Honor y Predicadores de S.Mag.

{Presbiterio de la capilla y su disposición} Inmediatamente el Arco se mira el Presbiterio con lugar capacísimo para el Oratorio, o Cortina Real, el sitio de Cardenales, el Banco de embajadores, el de los Prelados, otro del espaldar, que sirve al celebrante, y sus ministros y la Credencia para todo lo que es servicio del Altar ; Este se exigió en medio del testero, con longitud, y latitud bastante y proporcionada ala capacidad del Sitio desviada de la Pared la Distancia precisa para pasar de un lado a otro, y bajar, y subir de la sacristía por una escalerilla que le da su comunicación: en el hay Sagrario de cinco planos de alto, y dos y medio de ancho contenido en dos Cuerpos que reciben una cupula y los remates de la Peana con una figura excelente de Cristo Resucitado; la Planta del sagrario es ochavada del Orden Corintia el Cuerpo de medio pilastrado con cartelas resaltados en los ángulos cuyos remates tienen sentados unos niños así como el macizo del primero hay figuras de todo relieve, y varios compuestos en los intercolumnios, interpilastras y ochavos de la cúpula con tal artificio que excede sin duda a la materia de finísimos jaspes por más que en ellos parece hizo la Naturaleza el ultimo esfuerzo....

{Sacristía y relicario}

{pag 6} La piedad de los Reyes Católicos añadió a la Real Casa y Capilla otras muchas reliquias, y para conservarlas con todas las veneraciones hicieron un Oratorio o Relicario, que corresponde a los canceles partidos en dos divisones, una sirve de entrada y en la otra están los Nichos de las Reliquias, la primera tiene diez y seis palmos de longitud y ocho de latitud con ventana al patio de los Consejos, y entrada desde la sacristía por una puerta de finísimos mármoles con arquitrabe y cornisa sus intermediarios chapados de Jaspe de Tolosa, y en el frontispicio se ven pintados al fresco así como en la otra puerta disimulada que le corresponde la quatro virtudes Feé, Esperanza, Caridad y Fortaleza, y quatro profetas con... {14} desde esta pieza se entra en la otra del Relicario por una abertura de onze palmos de alto y siete y medio de ancho bastante a tomar la luz que necesita de la primera, esta el arco de la División en dos faxas, que sirven de pilastras con capiteles dóricos siendo toda la prospectiva de mármol de S. Pablo con intermedios de jaspe, y la capacidad de Relicario de diez y siete palmos en

quadro y doce de alto... Retablo la misma composición y materia de las catedrales... Finalmente la bóveda pintada al fresco tiene en las cuatro pechinas quatro niños.

Capitulo 10 Músicos de la Real Capilla y los instrumentos de que sirve en ellas.

....hay tambien diferencias porque los unos usan instrumentos de cuerda y otros de aliento. Los instrumentos de cuerda son Arpa, Lira, Archilaud, Raveles, Clavicordio y Vihuelas de Arco. Los instrumentos de viento son Órgano , Bajón y Bajoncilo, Cornetas, Flautas, Cornamusas y Chirimías ... Recibense en la capilla dela misma manera que los Cantores por elección, por consulta del Limosnero Mayor, y por aprobación del Maestro de Capilla y del Organista principal, que se llama Organista primero.

1686 WERNER Secretario del nuncio Descripción de la Capilla del Alcázar<sup>33</sup>

E. Werner, Des päpstlichen Nuntius Nicolini Reise nach Spanien in Jahre 1686, dans Revue hispanique, 1926, t. 68, p. 302-306. El relato está escrito por el secretario del nuncio.

« Hore questa cappella é di struttura antica ordinaria, molto piccola, cio é corta e stretta, ... Le finestre sono alte e pinte alla capuccina; vi si entra verso il fine d'un lato; subito nell'entrare si trova a man dritta una separatione di tavole con due o tre porte o piú tosto finestre che s'aprono per sportelli non de terra, ma dall'altezza di mezza statura, vi su vi é nella mezzana di queste finestre il luogo per la Regina e nell'altra per qualche dame; sopra questa separazione vi é il coro per i musici, tra quali vi é de' castra ti ; e sopra due alti cori per le dame con balustrate di legno a colonnette ordinariamente fatte ... » Cet autre passage concerne le décor mural et le dais royal : « Le muraglie della capella sino all'altezza quasi d'un huomo sono ornate di mattoni invetriati di colori o ccome si chiamano porzelani di fianza, benche for se non ne siano; e da questa parte in sù alle finestre vi sono delli arazzi doppo questi banchi e due terzi quasi della cappella ; il terzo restante et anche piu, che forma come il presbiterio, é separato e distinto con due pilastri o plú tosto muraglie in forma di pilastri che avanzano di qua e di la pocco men

---

<sup>33</sup> [BOTTINEAU 1965 a, 441]

d'una canna e sopra questi vi é in alto un'arceta ordinaria, ma non vi é pero piu alzato il pavimento che é tutto d'un piano coperto di stor{i}e ; in questa separatione vi é a man manca di la del pilastro il gabinetto del Re in forma un letto ar{a}zzioso, cio e un baldaquino sospeso in aria per certi cordoni che lo tengono contra la muraglia e da questo baldachino pendono delle costure o candinelli intorno che si aprono da tutte le partí ; vi é dentro un ingionochiatore molto bono della parte verso l'altare et una sedia a braccia a fogia ordinaria ...”

Nous parlons un peu plus loin du siège du roi et de son daïs. Notons, en passant, a propos des tapisseries que le secrétaire du Nonce vit peutetre dans la chapelle' « L'Apocalypse .; c'est cette suite, en effet, qu'en 1674 admira le comte de Harrach, ambassadeur de la cour de Vienne; voir Justi, *Velázquez y su siglo*, p. 184. Sur cette suite : Valencia, t. Ir, p. 82-89; Tormo el Sánchez Cantón, p. 63-68.

1701 S/N Obligación dada por Joseph del Olmo para concluir las obras, el 12 de octubre de 1701

Don José del Olmo. Maestro Mayor<sup>34</sup>

En la Villa de Madrid a doze dias del mes de octubre del año mil y setecientos y uno ante mi el escribano y testigos Don Joseph del Olmo, de la Furriera de su Majestad, Maestro de las Obras reales vezino desa villa de Madrid. (...)

Con que haga la obligación de concluir toda la fabrica y obra de la Real Capilla explicada en el pliego que dio a Su Majestad y con las calidades y condiciones que a capitulado. Y poniéndolo en execución el dh Don Joseph del Olmo otroque se obliga a hazer y concluir en toda forma y perfección en la Real Capilla de Palacio y alcazar de SM desta Corte la obra siguiente:

Que a de sacar y hazer fundamentos de de fabrica de ladrillo y hieso para sentar el retablo de porfido y sus gradas. Y a de hazer una escalera que suba desde la sacristía a la Capilla y a de sentar suelo de madera en la sacristía en la parte que está maltratado y así mismo hacer cielo raso y artesonado en la dh Sacristía y solar el pavimento della y blanquearla y hazer las divisiones para la escalera y a de acavar las dos hornazinas de la capilla haciendo los adornos que les faltan y dorar los dhs adornos y acabar de bajar los dorados de todas las fajas y muros y rectos de las pilastras de los arcos torales y hazer cuatro marcos de talla con ocho tarjetas en cada uno que sobresalgan en los quatro angulos yntermedios para los

<sup>34</sup> APM, prot 13975 fol. 488[TOVAR 1983, 643 ]

quatro lienzos que se an de sentar en la capilla desde el arco toral asta el cancel dos en cada lado.

Y se an de dorar dhs marcos y sus adornos de oro limpio y asentarlos en quatro lienzos de Jordan en la quatro boquillas de los arcos torales y sobre ellos quatro perfiles dorados que se an de hazer y sentar en todas sus lineas.

Y así mismo tres puertas para las tres ventanas entradas que tiene la Real Capilla moldadas a dos azes que se an de imitar a caoba o palo santo y dorar todos los perfiles dellos por dentro y fuera, y hazer y sentar todos los herrajes.

Y un cancel moldado ymitando caoba o palo santo que corresponda a las puertas dorandole todos sus perfiles sentandose cristales en todos sus claros y dorando todas las divisiones de los cristales y varillas.

Y los cristales an de ser de los que SM tiene en Palacio en poder del Aposentador y en este canzel se an de hazer las dos puertas de las dos salidas por las dos tribunas de los dos lados de las medias, cada una con sus errajes y debajo de ellas se an de dejar dos medias puertas con sus errajes la una para que salga la Reina Nuestra Señora a las procesiones y la otra para la entrada de los capellanes que dizen misa en los oratorios.

Y en la tribuna de SMs en el medio della se a de dejar un claro con sus cristales que se pueda correr quando SMs gustaren.

Y todo este canzel y ventanas bajas y alta a de quedar con la perfección de dorado y imitado que arriba se expresa.

Y en caso que no se siente el solado de embutidos de mármoles que estaba dispuesto para esta real Capilla se a de hazer un balcón de hierro para la tribuna de los músicos y se a de dorar y sentar como el que esta sentado en la tribuna de las damas y dh tribuna se ha de solar de baldosa y sentar la madera que en este suelo faltare, y en lo que se alargue la dh tribuna.

Y se a de hazer la obra que se ofreciere en las divisiones y suelo de las tribunas de SMs y de las Damas.

Que todas la costa que tubiere toda la obra explicada asta su conclusión lo a de anticipar y suplir el dh Don Joseph del Olmo de su propio caudal pagando los materiales y a los artífices,...

{1700} FRANÇOIS DE TOURS (principios del XVIII) Descripción capilla y procesión.<sup>35</sup>

La capilla de palacio se encuentra en un claustro de grandes dimensiones en el cual había más de trescientos o cuatrocientos guardias muy bien vestidos que tenían bellísimas partesanas. Había allí muchísima gente pero nadie entró en la capilla, como no fueran los limosneros, confesores y predicadores del rey y la reina los músicos y los grandes de España, todos ellos con su collar del Toisón de Oro, que era una joya de un valor incalculable, algunos eclesiásticos y religiosos, entre los cuales me encontraba yo. Nada más empezar la ceremonia-el oficiante era el Patriarca de las Indias-, el Rey entró en la capilla acompañado de un único guardia y dos pajes. Se colocó sobre un reclinatorio cercano al altar, al lado del Evangelio. Este reclinatorio estaba rodeado de cortinas de damasco, semejantes a las que bordean una cama, y se levantó la cortina. El Rey entró y se dejó caer la cortina y repentinamente dejó de verse al Rey. A su lado sólo había un guardia. Al final de la capilla había una separación adornada con paneles de cristal: allí estaba la Reina y todas las damas de Palacio. Solamente se veía a la Reina, que se encontraba de rodillas frente a una ventana que estaba abierta. Después de que el Patriarca de las Indias hubiese dado el cirio al rey- a la reina no se lo dio-, los limosneros y predicadores del rey y la reina se colocaron unos junto a otros para recibir el cirio del Patriarca de las Indias, y después de haberlo recibido hicieron una gran reverencia al rey, y después hicieron lo mismo con la REINA, y más tarde se colocaron en sus sitios. Los Grandes de España hicieron lo mismo, y después de la distribución de cirios, se hizo una procesión en el pasillo, que es, como ya he dicho, un claustro, pero de una gran belleza. Cuando el rey llegó a la puerta de la capilla, la reina salió del lugar donde se hallaba para incorporarse a la procesión. El Rey le hizo varias reverencias para hacerla pasar primero, pero la reina se negó; finalmente, el rey le cogió la mano y ambos anduvieron en procesión. Después de la reina venía una dueña, es decir una dama de alcurnia; esta mujer era viuda y vestía un pequeño dominó de tela blanca parecido al que nuestros sacerdotes llevan en Francia desde Todos los Santos hasta Pascua, pues hay que señalar que tanto en España como en Portugal, las mujeres viudas jamás llevan la cabeza desnuda y visten siempre un dominó como el que acabo de referir, al menos eso es lo que yo he podido ver en numerosas ocasiones, mientras

---

<sup>35</sup> François de Tours "*Voyage par Espagne, et Portugal*" Ms del siglo XVII, 124 fols. Citado por L. Barrau Digo en *Revue Hispanique*, LIII, 123 (1921) [CHECA 1994, 501]

que todas las muchachas y mujeres que tienen marido llevan siempre la cabeza desnuda en sus casa. La Reina iba magníficamente ataviada y tocada a la española, es decir, sin nada encima de la cabeza y sus cabellos estaban muy bien arreglados; llevaba una falda que arrastraba por el suelo y que me pareció que era por lo menos de ocho anas<sup>36</sup> de largo. Después de la Reina seguían en la comitiva unas treinta damas de Palacio, muy jóvenes y bellas, pues la más vieja no tenía más de veinticuatro años y la más joven dieciocho; todas ellas estaban muy bien vestidas con largas faldas que arrastraban y que eran muy largas; tampoco llevaban nada sobre la cabeza, pero sus cabellos estaban bien arreglados. Seguían a estas damas los Grandes de España. Hay que decir que los embajadores no estuvieron presentes en la ceremonia, pues en la comitiva hubieran debido ocupar el puesto que sigue a las damas de palacio, a lo que ellos se niegan, como me dijo el Marqués d'Harcourt, que era embajador de Francia en la corte de España. Cuando terminó la procesión que se celebró una solemne misa cantada. En dos galerías había dos cuerpos de músicos, uno delante del otro. En cada uno de ellos había los mismos instrumentos, es decir, el clavecín, el arpa, guitarra, bajo de viola y otros.

{1700} DUQUE DE SAINT-SIMON (1788) (principios del siglo XVII) Audiencia del Rey<sup>37</sup>

El Rey, vuelto directamente junto a la reina, o después de haberse solazado con ella con ella sola, si no hay audiencia, iba a misa con ella...El camino se hacía sin salir fuera hasta llegar a la tribuna, en la cual había un altar. Allí se le decía misa, y los dos comulgaban juntos, habitualmente cada ocho días, y entonces oían una segunda misa. El rey se confesaba después de levantarse, antes de ir al tocador de la reina. Si era día de capilla, era a la misma hora; la reina iba por dentro de la tribuna, y el rey con su corte a través de las estancias. El marqués de Santa Cruz y el duque del Arco iban con asiduidad que apenas iban a la tribuna o las capillas, pero el Marqués de Villena se dirigía a menudo a la tribuna, cuando no había capilla.

1703 MARQUES DE VILLAFRANCA Orden del Mayordomo mayor para que se revise el estado de la Capilla<sup>38</sup>

<sup>36</sup> [ Dicc. RAE] Ana: Antigua medida de longitud que equivalía aproximadamente a un metro.

<sup>37</sup> Louis de Rouvray, Duque de Saint Simon, *Memories du duc de Saint Simon sur le règne de Louis XIV, et sur les premières époques du règne suivants.*, Marsella, 1788 [Checa 1994, 506]

<sup>38</sup> AGP Real Capilla 1134 [MUÑOZ 2005,66]

De orden del ex.mo señor Marqués de Villafranca al mayordomo mayor del reino señor y superintendente de las reales obras y con asistencia del veedor de ellas; Hemos visto y reconocido la nueva capilla de Palacio y conferido sobre algunas quiebras que tiene, principalmente en las paredes antiguas sobre que carga dicha obra desde el pavimento de la capilla avajo, y habiendo hecho el mismo reconocimiento por el mes de enero del año pasado de 1701, declaramos, Theodoro Ardemans, y Phelipe Sanchez, que necesitaba de poner diferentes pies derechos de viga de media vara sobre piezas de cantería para que recibiesen la nueva fabrica y hacer diferentes macizados, tolo lo cual no ejecutó Joseph del Olmo pareciendole no ser necesario y viendo no estar hecho somos del sentir se ejecute el reparo que tenemos declarado en la manera siguiente.

Primeramente en los dos lienzos de paredes que hacen lados a los corredores bajos y en ellos carga la dicha capilla se han de meter en cada uno cinco pies derechos de vigas de media vara embebidos en el grueso de las paredes y que carguen sobre tizones de cantería sntiando el lecho de ellos con el pisso de los corredores bajos para que reciban dichos pies la fabrica nueva de la capilla, con advertencias de que se han de apeaar primero los techos de los corredores bajos. Así mismo en el lado que hare caxa a la escalera principal donde carga el testero del presviterio de dicha capilla, se han de meter cuatro pies derechos en la misma forma que los de arriba; y la puerta que hace entrada, a la pagaduría de raciones se ha de mazizar de buena albañilería labrada con yeso y de todo el grueso de la pared, como rambién la ventana que está enfrente de dicha puerta, y la que está encima de ella que da luz a la sacristía se han de meter sus lados de albañilería de dos pies y medio de paramentos por todo el grueso de la pared y desde ellos volver sus arcos escarzanos en cada una de dichas ventanas dándoles toda la más dovela que se pudiere: y a dicha pagaduría se ha de dar bajada por donde hoy esta la reja grande que la da la luz en la misma linia.

Así mismo hallamos por preciso que la linterna que tiene dicha capilla. se quite desde el vanco arriba por razan de que con los grandes ayres que continuadamente la molestan, la madera que la fonna y principalmente los pies derechos, estan luchando comra la media naranja interior, y son causa de aumentar en mucha parte las quiebras y en lugar de dicha fintema, se haga un remate a limitada altura que cargue sobre dicho vanco.

Así mismo somos de parecer que durante la ejecución de dicha obra, no tenga uso la dicha capilla. Este es nuestro sentir y lo firmamos en Madrid en 4 de febrero de 1703. Theodoro Ardemans Felipe Sánchez, Alonso Ro, Lucas Blanco

Continuación...<sup>39</sup>

El quadro que ha de estar en la Capilla mayor donde se pone el dosel de Su Mag<sup>d</sup>. En la R<sup>l</sup> Capilla que corresponde a el lado del Evangelio ha de tener de alto tener de alto quatro varas y dos tercias castellanas, y de ancho quatro varas, y dos tercias y media.

El quadro opuesto a este que corresponde a el lado de la Epistola, ha de ser del mismo tamaño assi en lo largo, como en lo ancho.

En el Altar mayor al lado del Retablo de Porfido en el lado de Evangelio se han de. poner dos quadros que han de tener cada uno de Alto una Bara, y dos tercias y quatro dedos, y de ancho Bara y media! y sobre estos dos ha de ir otro quadro en circulo que ha de tener bara y media de diametro, y se entiende de que estos tres ban como se demuestra al margen.

En el lado de la epistola, en el mismo altar mayor al lado del Retablo de Porfido han de ir otros tres quadros del mismo tamaño, para su correspondencia.

Mas se ha de hacer un quadro para la ornacina que esta en el Presbiterio . a el lado de el Evangelio que ha de tener de alto tres baras y media, y de ancho una Bara, y dos tercias y quatro dedos.

Mas se ha de hacer otro quadro que ha de ir sobre el referido, que ha de ser en semi-circulo, que ha de tener de diametro una bara y dos tercias, y quatro dedos, y de semi-circulo una Bara, y han de ir como se demuestra a el margen.

Assi mismo se han de hacer otros dos quadros de el mismo tamaño que los Passados para la ornacina correspondiente, que cae a el lado de la epistola. - Y se entiende que las varas y las tercias que dicen estas medidas son tomadas, y se han de hacer con la Bara castellana.

La Historia se que se ha de componer estos quadros ha de ser consiguiente a los dos que estan puestos en la Capilla, de la Historia de Salomon. »

1707 S/F Bautizo del Infante Don Luis 8 de diciembre de 1707<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> [BOTTINEAU 1956<sup>a</sup>, 443]

<sup>40</sup> AGP, Sección histórica leg 95. citado por [MUÑOZ 2005,69]



Es el altar, y retablo emeram.te de porfido con basas, capiteles, cornisas, frontes, figuras y demas adornos de bronze dorado de molidos, rematado con una preciosa cruz de oro Lapis lazuli, a Qn orla un trono de rayos. nubes y serafines dorados demolidos, obra del zelebre arquitecto el cavallero Vermino. Esta colocada en su zentro una Imagen de nuestra señora con su hijo sacratissimo en los brazos, pintura origin.l de Pablo Verones, a Q.n orig.lm guarneze un marco de bronze dorado y de molidos, sobrepuesto de Agathas, de varios y crecidos tamaños, y a esta ciñen dorados y entretexidos festones de bronze. Es la riquísima custodia de piedras preciosas; compitiendo ente sí el Lapislazuli, Agathas la serpentina y el diáspero orienta, a Q.n une y resalta el oro finíssimo de su engarce.

#### 1734 FELIX DE SALABERT Incendio del Alcázar <sup>41</sup>

...Y la Nochebuena , viernes a 24 de diciembre de este mismos año [1734], a las 12 de la noche, se mudó en Palacio la guardia, y a las doce y cuarto los centinelas que estaba en el lienzo de la Priora, que cae a Poniente, avisaron que había fuego en aquel lienzo y cuarto nuevo. En Palacio todos estaban durmiendo, y aunque las campanas tocaban a fuego, discurrían que eran maitines y misa del Gallo.

Los religiosos de San Gil pasaron a Palacio y lo primero que hicieron fue despertar a los dormidos y sacar las familias y a la Marquesa de Fuentehermoso, y , sin embargo, creo que pereció una mujer. Enviaron llamar al cerrajero Flores, que trajo alguna llaves, con lo cual fueron a la Capilla, y rompiendo la puerta del Sagrario, sacó un religioso copón y los seglares unos candeleros y dos blandones<sup>42</sup> de plata. Llevo el Santísimo al cuartel de los soldados, y , aunque los religiosos quería libertar el relicario que estaba debajo de la capilla, no pudieron entrar por el espacio de tres horas, por falta de llaves; y a las cuatro de la mañana se aplanó la capilla y suelo de ella, reservando sólo la bóveda donde estaban las alhajas viejas. Y sin dejar memoria de retablo ni capilla(excepto las paredes arruinadas), debiéndose notar que, aunque Sus majestades han estado fuera cinco años, siempre se había celebrado los Maitines de Nochebuena por los músicos de la Capilla Real, menos esta.

[...]

<sup>41</sup> Felix Salabert, Marqués de Torrecilla *Memorias* Madrid, 1734. citado por G. Maura Gamazo en *Carlos II y su Corte , Madrid, 1911, pps 454, y ss.*

<sup>42</sup> Blandón: Candelero grande en que se ponen hachas de cera de un solo pábilo. Siendo Hachas velas grandes con forma de prisma rectangular.

Sábado 25 de diciembre, primer día de Pascua, continuó el fuego en todo el Palacio, así por la fachada y salón dorado, sala ochavada, salón de Embajadores y sala de Furias, como también por las espaldas, cuarto del Rey, Reina y corredores.

[...]

Las comunidades, y en especial la de San Gil, desde el primer instante, no perdió tiempo en conducir a su convento alhajas, cofres, espejos y plata

[...]

El domingo 26 de diciembre, día segundo de pascua, se continuó de cortar y apagar el fuego, y en sacar pedazos de plata derretida de la Capilla, por los padres de San Gil, los que se depositaron en su convento. Por las espaldas continuaba el fuego hacia la torres de Carlos V; y a su proporción, el cuidado de que pudiese encaminarse a la torre del Príncipe, Biblioteca y convento de la Encarnación. Y en este caso podía peligrar San Gil por la parte del camarín. En este día hubo un soldado blanquillo ahogado en un pozo.

Lunes 27, tercer día de Pascua, se continuó en apagar y cortar el fuego generalmente en derribar algunas ruinas, para evitar las desgracias que podían ocasionar en los trabajadores, y los padres de San Gil( a quien se cometió el conocimiento de las ruinas de la Capilla) sacaron mucha plata, oro, bronce, plomo, candeleros rotos, fuentes, cálices, ángeles y adornos de sacristía.

Martes 28, día de los Inocentes, a las once, con asistencia del Mayordomo mayor, Marques de Villena y D. Juan de Reparaz, Controlador, se ordenó sacar una reja debajo de la capilla, por donde se sacase la ruina de dicha Capilla y Sacristía, y en donde estaba el relicario, a fin de buscar las reliquias , custodias, metales y piedras precisas. Y por la tarde, los trabajadores dieron principio, sacando una cabeza de madera, con su velo, sin la menor lesión, la cual era de la Señora Santa Ana, que había rescatado de poder de los infieles la Reina Madre.

Miércoles 29, continuando en sacar las ruinas de la Capilla y relicario, con la asistencia ya dicha; a las diez del día se sacó entero en una cajita, la preciosa reliquia del *Lignum crucis*, el clavo(el cual pidieron los peones se les diese a adorar o que no trabajarían, lo que les concedió, enseñándoles a todos y adorándoles), y Don Urbán Ahumada, Marqués de Montealto, Corregidor de Madrid, dio un lienzo blanco, en el cual se envolvió dicho clavo, hasta que se trajo un tafetán, guardando por reliquia, el pañuelo del corregidor; sacóse el adorno muy maltratado, (...). a las once tomó un Capellán de honor las reliquias y,

en forma de procesión, y con hachas, se salió a la plazuela; y en el coche de Villena entró dicho Capellán, y Villena y su hijo a los caballos, partieron al sitio del Pardo a llevar los reyes este tesoro. Por la tarde se sacó la custodia derretida, hecha pedazos, y sólo se sacó intacto el viril y el pie de la dicha custodia; y, entre ruinas, se hallaron muy crecidos diamantes brillantes, y se dispuso que la tierra que se sacaba se echase en unas arcas, para poder separar tan crecido número de piedras y metales y se llenaron cuatro cofres. Y en esta tarde hubo dos peones muy mal heridos, y fue necesario acudir a apagar el fuego, que volvía a renacer en el interior de Palacio.

Jueves 30 de Diciembre, se continuó en el derribo de paredes, que amenazaban total ruina contra los trabajadores, y en separar la tierra de la Capilla, en cuyo día se sacaron muchos huesos de Santos, y con especialidad, uno de los innumerables mártires de Zaragoza, muchos diamantes y metales y pedazos de pórfido del retablo; habiendo quedado en pie, en la tarde, dos columnas grandes de pórfido y la estrella de lapislázuli hecha ceniza.

Viernes 31 de Diciembre de 1734, se continuó el derribo, (...) La Capilla real se ha mandado poner en el cuarto del Príncipe, para hacer allí los oficios y funciones della.

#### 9.4 Audiciones musicales recomendadas.

##### AAVV 1994

AAVV 1994 *Barroco español Voll 'más no puede ser' Villancicos, cantatas et al. Al ayre español* LOPEZ BANZO, Eduardo. Deutsche harmonia mundi

##### AAVV 2004

AAVV 2004 *Música en las catedrales españolas del siglo XVII Al ayre español* LOPEZ BANZO, Eduardo Harmonia mundi Zaragoza

##### AAVV 2004

AAVV 2004 *Isabel I, Reina de Castilla* Hesperión XX. Jordi Savall 2004

##### BACH 1970

BACH. Johann Sebastian, *Matthäus-Passion*. Grabación de Nikolaus Harnoncourt, Editado por Teldec Classics International GMBH de la colección Das Alte Werk en 1970, edición de 1994

##### CABANILLES 1998

CABANILLES, Joan (1644- 1712) *Batalles, Tientos & Pasacalles*. Hesperión XX. Jordi Savall Grabación de 1996

##### ENZINA 1991

ENZINA, Juan del. *Romances y villancos. Salamanca 1496* HESPERION XX 1991 Auvidis.

##### GABRIELI 2001

GABRIELI, Giovanni (1557-1612) *Canzoni et sonate : Canzon XII a 8 En Auditorium cinco siglos de Música inmortal n°16* . Planeta 2001,

##### PURCELL 1997

PURCELL Henri (1659-1695) *The Fairy Queen & the prophetess Orchestral Suites*. SAVALL, Jordi 1997 Auvidis

##### LASSUS 2001

LASSUS 2001 Motete “Vinun bonun et soave” *En Auditorium cinco siglos de Música inmortal n °16* . Planeta 2001,

##### MONTEVERDI 2001

MONTEVERDI madrigal (libro IV “Cor mio, non mori? & Vespro della beate Vergine: Ave maris stella. *En Auditorium cinco siglos de Música inmortal n°16* . Planeta 2001,

##### SCHÜTZ 1980

SCHÜTZ, Heinrich, *Saulo, Saulo, (Pablo) ¿porqué me persigues? Es más difícil dar golpes contra el aguijón*, Op. 12, escrita para instrumentos, 'Obligati', Coro de Solistas, Coro 1º, Coro 2º y Basso continuo.

La partitura de esta obra de Schütz se encuentra en Palisca, C., ed. *Norton anthology of western music*, Vol. I, New York: Norton, 1980. Se puede leer el análisis musical de esta obra, escrito por Grout - Palisca, *Historia de la música occidental*, vol. I, Madrid: Alianza Música, 1993, pág. 391.

#### SCHÜTZ 1986

SCHÜTZ, Heinrich. Die sieben Worte. Jesu Christi am Kreuz. SWV 478 Ensemble Clément Janequin Les Saqueboutiers de Toulouse. Dir Dominique Visse. Harmonia mundi s.a. 1986

#### SCHÜTZ 2001

SCHÜTZ *Cantiones Sacrae. Op. 4: Quo, nate Dei En Auditorium cinco siglos de Música inmortal n.º 16*. Planeta 2001,

#### VICTORIA 1998

VICTORIA TOMÁS, Luis de, *Motete “O quam Gloriosum”*. Decca. Música Española Victoria. Requiem. Missa “O quam Gloriosum” interpretado por King’s College Choir y t John’s College Choir. 1998

#### VICTORIA 1995

VICTORIA TOMÁS, Luis de, *Réquiem Officium Defunctorum (1605)* Gabrieli Consort, Paul McCreesh. Deutsche Grammophon Hamburg 1995

#### VALLS

VALLS, Francisco, (1702) *Misa ‘Scala Aretina’*,

### 9.5 Glosario de términos.

- *Archilaud*: Instrumento músico, semejante al laúd, pero mayor, con mástil más largo, ocho bordones y cuerdas gruesas para indicar los bajos, siete pares de cuerdas para los acordes y otra sencilla más delgada para la melodía
- *Bajón*: Instrumento músico de viento, construido de una pieza de madera de unos ochenta centímetros de longitud, con ocho agujeros para los dedos y otros dos que se cierran con llaves; en su parte lateral superior se encaja un tudel de cobre, de forma curva, y en este una pipa de cañas con la cual se hace sonar el instrumento, que tiene voz grave.
- *Bajoncillo*: Instrumento músico parecido al bajón, pero de menor tamaño, proporcionado según este al tono de tiple, de contralto, o de tenor.

- *Basso continuo (Bajo continuo)*: Notación musical abreviada del Barroco. Sólo se escribía una voz de bajo, cifrada que se completaba mediante acordes improvisados.
- *Cantata*: Obra para canto con acompañamiento instrumental, que por regla general comprende varios movimientos(recitativos, arias, coros, *ritornellos* instrumentales)
- *Clavicémbalo*: Instrumento músico de cuerdas y teclado que se caracteriza por su modo de herir dichas cuerdas desde abajo por picos de pluma que hacen el oficio de plectros.
- *Contrapunto o acordal*: Concordancia armoniosa de voces contrapuestas, Arte de combinar, según ciertas reglas, dos o más melodías diferentes.
- *Chirimía*: Instrumento músico de viento, hecho de madera , a modo de clarinete, de unos setenta centímetros de largo, con diez agujeros y boquilla con lengüeta de caña.
- *Facistol*: Atril grande donde se pone el libro o los libros para cantar en las iglesias. En coros de catedrales se utilizaba en ocasiones uno de cuatro caras para poder poner varios libros a la vez.
- *Orlo*: Oboe rústico usado en los Alpes, de unos dos metros de largo, boca ancha y encorvada y sonido intenso y monótono.
- *Sacabuche*: Instrumento músico de metal, a modo de trompeta, que se alarga y acorta recogándose en sí mismo, para hacer diferentes notas.
- *Tiple*. La más aguda de las voces humanas, propia especialmente de mujeres y niños.
- *Tiorba*. Instrumento músico, semejante al laúd, pero algo mayor, con dos mangos y ocho cuerdas más para los bajos.

## **ANEXO 1 Las Plazas y espacios públicos como lugares para las demostraciones reales.**

Como se indicó en el apartado 6.5.3 se ha considerado pertinente traer a un anexo el estudio de otros lugares distintos de la Capilla y del Alcázar, donde la Capilla de música tenía un papel relevante en el acompañamiento del monarca y de su corte.

### **1.1 La Plaza de Palacio y Plaza Mayor**

El espacio urbano tuvo una especial significación en las celebraciones en la Edad Moderna. El modelo de gobierno absolutista requería de lugares donde demostrar ese poder y control del Monarca frente al pueblo llano. En estas manifestaciones la Real Capilla tenía una participación más o menos importante según fuera la representación realizada; así en los acontecimientos festivos-litúrgicos era frecuente su presencia, siendo menor en otros actos de carácter más civil como podía ser los autos de fe.

Las proclamaciones, las entradas reales, de los nacimientos de los hijos, matrimonios de aristócratas o recibimientos de visitantes ilustres, eran justificantes para tomar la calle con celebraciones de gran boato, incluso con la participación del rey, que permitía proyectar la imagen de poder del soberano frente a sus súbditos.

Por todo ello, una vez establecida la Corte en Madrid, fue necesario una adecuación de los espacios y recorridos de la ciudad medieval; Carlos V previamente ya había asumido obras en este sentido, como derribar la puerta de Guadalajara para ensanchar la calle Mayor:

“quanto la utilidad y provecho que viene a esta villa con las venidas de Su Majestad, en especial que haziendose la labor del Alcázar vendrán más a menudo, porque el pueblo se aumenta y enriqueza y adorna cada día por estas causas y otras se podrán decir... es servicio de Dios y de su Magestad e bien del pueblo se derrueque”

Según concluyó el notario Bernardino de Rojas ante los regidores el 4 de enero de 1538<sup>1</sup> En paralelo a estas intervenciones se realizaron varias otras, de adecuación del espacio alrededor

---

<sup>1</sup> [GERARD 1984, 121]

del Alcázar y de la iglesia de Santa María. En 1544 el Emperador y el príncipe Felipe decidieron la apertura de una calle ancha y recta ente la iglesia de San Juan y el Alcázar, que permitieron el acceso rápido a este, desde la Puerta de Guadalajara ya ampliada. Para esta intervención hubo que expropiar diversos edificios y se contó con la participación del Maestro Antonio Sillero. Una de las primeras acciones fue derribar el arco de la Almudena para que no entorpeciera la circulación, volviéndolo a reconstruir provisionalmente con motivo de la entrada real de 1570

En cuanto a la intervención en la plaza, no sólo se debía facilitar el acceso hasta el Alcázar sino que se debía crear un espacio donde las entradas y fiestas pudieran dar fiel testimonio de la pompa imperial. Hasta el momento el Campo del Rey se había ido llenado poco a poco de construcciones diversas y de baja calidad, entre ellas la iglesia parroquial de San Gil se encontraba situada frente a la misma entrada del Alcázar, por lo que se planteó el traslado de la misma, solicitándolo al Papa en 1544. Pero la autorización no llega hasta el 13 de enero de 1548<sup>2</sup> por lo que no se derriba hasta mediados del siguiente año. Inmediatamente se empieza a allanar y nivelar la plaza, quedando un espacio un tanto desestructurada por falta de referencias, si exceptuamos la fachada del Alcázar, por lo que se decide reconstruir de nuevo la iglesia de San Gil situándola en el encuentro de las calles de San Juan y el camino de la Priora. La realización y financiación de estos trabajos realizados en las vías públicas y la construcción de la nueva iglesia se repartieron equitativamente entre la Corte y la Villa de Madrid.

Todas estas intervenciones se fueron llevando a cabo de manera laboriosa buscando el engrandecimiento de la ciudad. Todavía en 1561, solamente la calle de San Juan permitía un acceso cómodo entre la Villa y el barrio del Alcázar, aunque quedaba a diferente nivel con la plaza ya explanada de palacio. Por lo que en marzo de 1563, Juan Bautista de Toledo dirigió las obras para igualar los niveles, no sin el rechazo por parte de los vecinos debido a las expropiaciones realizadas.

---

<sup>2</sup> Las condiciones del traslado obligaban a conservar el mismo presbítero, el mismo cementerio, los fondos bautismales y los derechos. El derribo se empieza el 4 de Marzo de 1649 por Juan de Madrid, que deben recuperar la mayor cantidad de materiales posibles. La antigua iglesia era de piedra, poseía una galería exterior de arcos y una torre de ladrillo donde estaban las campanas.



De esta manera se consiguió que rodeando San Gil se pueda pasar a pie y a caballo hasta el Alcázar. En 1582 se amplió la calle del Salvador<sup>3</sup>, para posteriormente en 1582 sufrir un nuevo ensanche para facilitar el paso de la procesión del Corpus.



Fig. 1 1656 Teixeira *Plano de Madrid*

---

<sup>3</sup> Para esta ampliación se expropiado un corral a D. Pedro Loreña antiguo corregidor de Potosí según describe GERARD[1984,143]

La plaza de la Almudena sufrió diversas transformaciones coincidentes con el traslado del arco realizado en 1570 para la entrada real, también se pavimentaron varias calles de los alrededores, y como centro de la procesión del Corpus se amplía mediante la destrucción de diversas casas.

La ciudad de Madrid suponía por tanto, el escenario ideal para numerosas fiestas y conmemoraciones, concentrándose en diferentes focos allí donde se situaban las celebraciones. Estos eran, la plaza del Alcázar y la Plaza Mayor, y en las de carácter municipal la plaza del Arrabal, {la plaza que después sería de la Villa} y la calle mayor hasta la iglesia de Santa María. En los barrios y parroquias existían otras plazas o lugares que servían como centro para las celebraciones más locales.

En el extrarradio asimismo existían lugares de descanso y de romería donde también el pueblo se agrupaba para diferentes celebraciones.

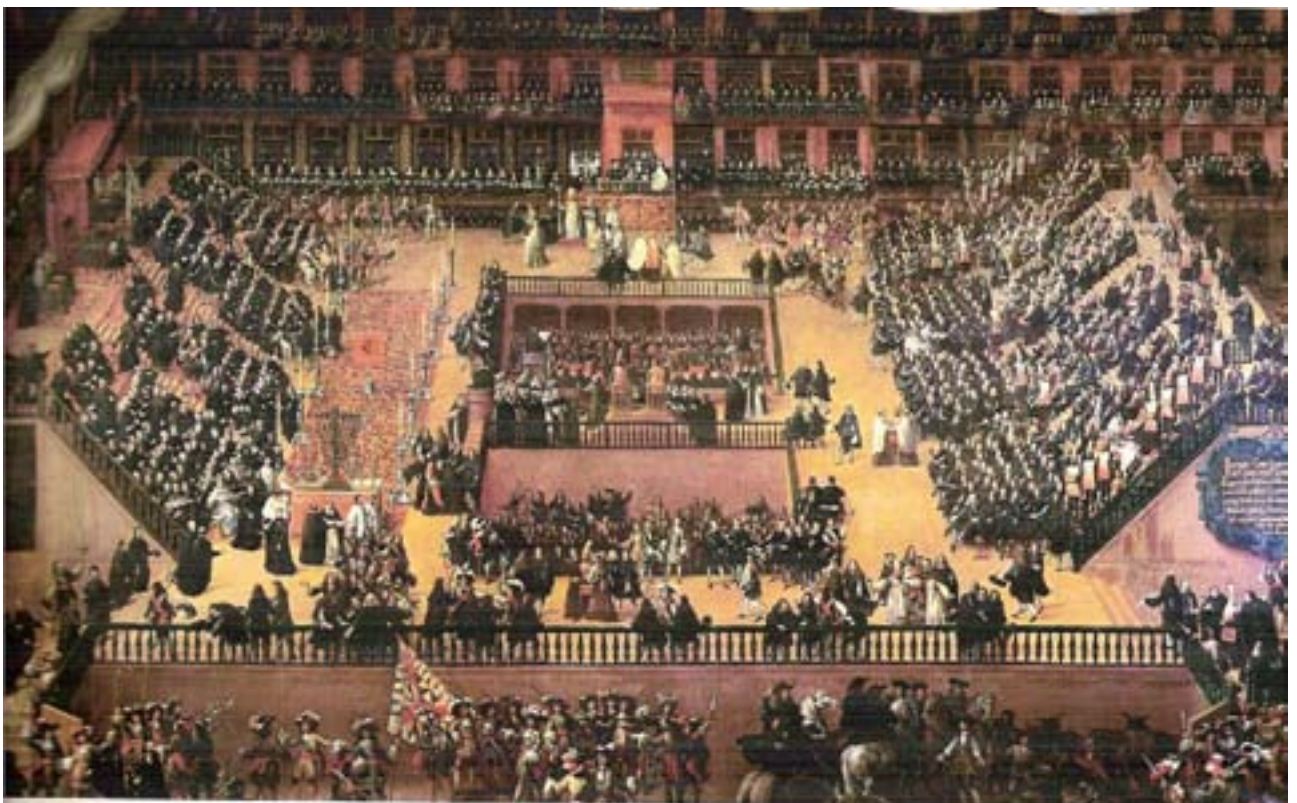


Fig. 2 1683 Francisco RIZZI *Auto de fé en la Plaza Mayor de Madrid*. Madrid M. P. N° 1126

En la ciudad los lugares de celebración no estaban especializados en acontecimientos específicos, sino que toda la ciudad asumía las diferentes funciones según las necesidades del evento. Así en la Plaza Mayor se podía celebrar tanto una corrida de toros, como una desfile de carnaval, como se administraba justicia en un Auto de Fé, tal como quedan representado en el cuadro *Auto de fé en la Plaza Mayor de Madrid* atribuido a Francisco Rizzi

### 1.1.1 La Plaza de Palacio

La Plaza del Alcázar suponía un lugar emblemático para la celebración de numerosos acontecimientos, era un espacio donde el rey podía demostrar su poder ante su pueblo y a los visitantes extranjeros. Atrayendo hacia su figura toda la ceremonia de la Corte. Con ese fin se realizó la fachada de palacio en la reforma diseñada por Juan Gómez de Mora y costeada por la Villa de Madrid de principios del XVII.

Para la ratificación de esta función de la plaza como escenario, existen diversos testimonios gráficos donde se puede ver la plaza del Alcázar con diversas actividades en la misma. Uno de los más significativos es el grabado de *Los volatines en la Plaza del Alcázar*, realizado y descrito por Jean L’Hermitte donde se nos muestra una representación realizada en el espacio frente al Alcázar del que a continuación se recoge el grabado y la descripción:<sup>4</sup>

De todo ello pude dar parte a Su Majestad el día siguiente, quien también se alegró mucho. Esto sucedía alrededor de mediados de enero, y entonces hacía un tiempo bastante bueno y agradable, y ya estábamos en vísperas de cuaresma y todo el mundo aprovechaba la ocasión para distenderse y divertirse, de suerte que, entre otras distracciones, hubo algunas justas, y otras fiestas y esparcimientos. Pero entre ellos el mejor, el más admirable de todos y nunca visto fue el que protagonizaron unos acróbatas. Eran dos hermanos italianos (que habían pasado su infancia en Francia). Se trataba de unos muchachos jóvenes de unos 21 ó 22 años bastante hábiles y robustos que daban vueltas admirables y saltos en el aire, y andaban con sorprendente habilidad sobre una cuerda. También bajaban sobre esta misma cuerda desde una altura bastante considerable hasta llegar al suelo, cosa, a juicio de muchos hombres, imposible de creer si no lo hubieran visto con sus propios ojos en presencia de Su Majestad, Sus Altezas y

---

<sup>4</sup> Lhermite, Jehan *Le Passetemps ou Memories d’un Gentil homme de la Chambre des Rois d’Espagne Philippe II et Philipe III*. Recuperado en [CHECA 1994,493] ver texto completo en apéndice de fuentes escritas.

de una muchedumbre tal y como puede observarse también en el siguiente dibujo. Puedo asegurar que es cosa cierta y muy digna de dar crédito, anotado y dejado en perpetua memoria. En la figura A puede verse como uno de los acróbatas imita a su hermano, que ya estaba subido en la cuerda (por cuyo extremo suben para, encima, hacer sus hazañas). D hace cabriolas, y C, queriendo imitarle, cae estrepitosamente y parece que, a juicio de los espectadores, debiera haberse roto el cuello, pero como realizó su acción calculando sus movimientos, quedó colgando de la misma cuerda por una sola mano y con el bastón entre las piernas mientras que con la otra mano coge su gorro pequeño y con él se espanta las moscas de la cara. F va metido dentro de un saco que le ciñe, y anda sobre la cuerda (cosa increíble) y va a la búsqueda de su hermano, que es EE, y va dando saltitos de uno a otro lado y al final no le encuentra y los dos juegan entre sí el juego que nuestros niños llaman del escondite. H está subido encima de unos zancos. G y G van uno encima de unas bolas y el otro sobre chapines, que es un gran zapato a la manera de una herradura de caballo semejante a la que llevan en España las mujeres.

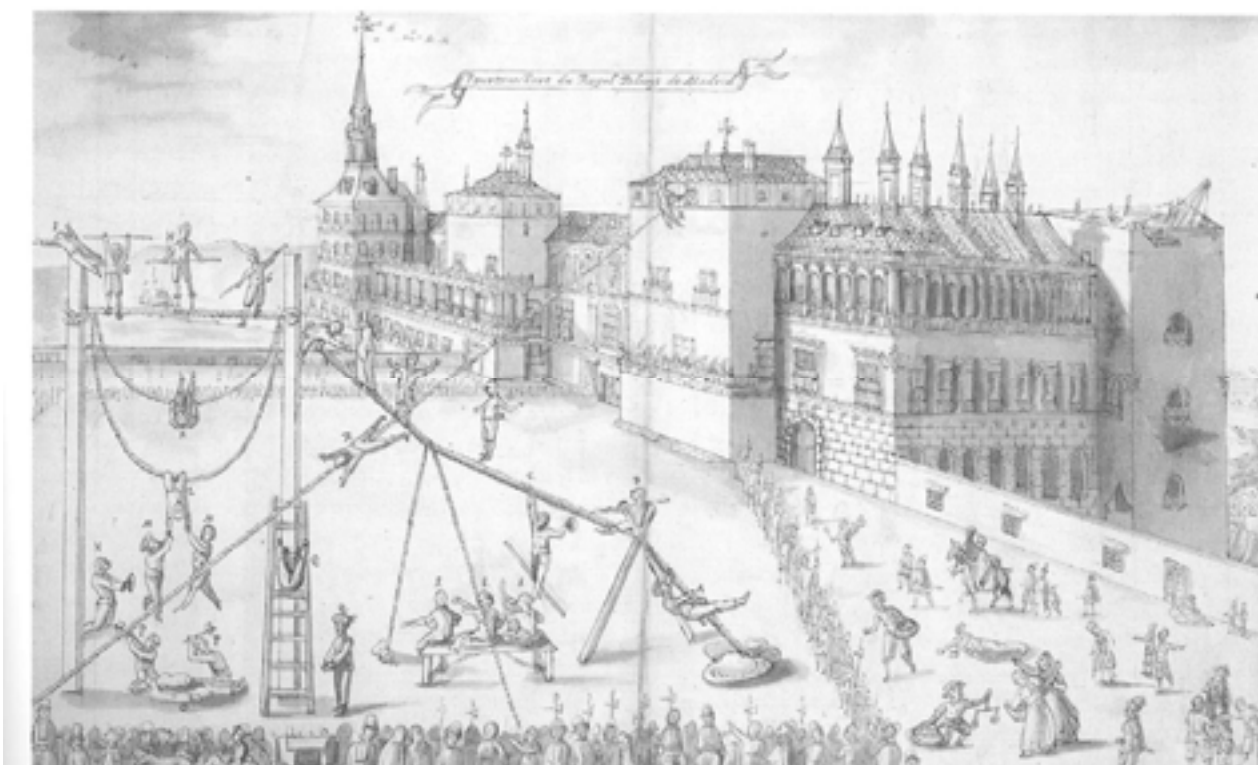


Fig. 3 1596 Jean L'Hermite *Los volatineros delante del Alcázar en Les passetemps*  
Bruselas Biblioteca Real.

Se pone a un extremo de la madera extendiendo pies y manos en forma de rana; K da vueltas sobre un pequeño cordón que está suspendido de la cuerda principal. L se mantiene firme en el mencionado cordón con las piernas dobladas y cabeza abajo;

levanta con sus dos brazos dos hombres del suelo que son MM, uno de los cuales, N, es el acróbata principal quien, arrodillado allí, muy cerca, hace algunas muecas para provocar la risa de los presentes. Está tumbado en el suelo, y sostiene encima del vientre una gran piedra muy pesada. PP la rompe en varios trozos dando fuertes martillazos, lo que es una cosa bastante cruel de ver. Q da un salto mortal desde una escalera tirándose desde lo alto hasta el suelo y pasa por todos los escalones con un artificio y Velocidad admirables, y al final queda en pie con una elegancia inusitada, como si allí no hubiera pasado nada. R R uno vuela por encima de la cuerda, y el otro se mantiene en ella provocando la risa de la gente sencilla y haciendo multitud de pequeñas gracias que si las referiésemos todas ellas aquí parecerían cosa increíble. Quienes están sentados en el banco, señalados como S S S, son los ministriles, al son de cuyas músicas estos acróbatas bailan sobre la cuerda y hacen sus movimientos y mil pequeñas acciones, la mínima de las cuales parece cosa increíble de decir. La habilidad y ligereza de que hicieron gala en todas las acciones eran tan admirables que fueron muchos los que creyeron que todo ello era el resultado de las malas artes del diablo y deslumbraban a los ojos del pueblo, y como iban por todas partes representando sus juegos, sucedió que en algunas ciudades los magistrados, queriendo verificar lo que veían, ordenaron a estos muchachos que se desnudasen y les daban nuevas ropas ligeras; también les examinaron detenidamente la boca y otros lugares secretos; les miraron así debajo de las axilas y en las plantas de los pies para saber si estaban poseídos por algún encanto o brujería y para verificar la opinión que roda el mundo tenía de ellos. Después de observados, no encontraron motivo alguno de reprobación. Este espectáculo fue representado delante de Su Majestad y de sus Altezas Reales ante el Palacio que tienen en Madrid, cuya imagen el presente dibujo trata de reflejar fidedignamente: he respetado la perspectiva en todo lo que me ha sido posible. Creo que todo esto bastará al curioso lector para formarse una idea cabal en tanto no pueda satisfacer su curiosidad de otro modo mejor. Su Majestad salió de aquí unos ocho o nueve días antes de la Cuaresma: que fue el 20 de febrero, y se dirigió hacia a una casita que tiene muy cerca de allí a 3 leguas, en un pueblecito llamado Vazia Madrid, en donde sólo permaneció tres semanas.

Las entradas y reales procesiones tenían normalmente la plaza del Alcázar como uno de los pasos obligados de las mismas, existiendo varios grabados que lo atestiguan. Uno de los más representativos es el grabado de los *Anales de Khevenhuller* fechado en 1623 que narra la *Entrada del príncipe de Gales en el Alcázar*, la recepción de embajadores o de príncipes extranjeros supuso una excusa inigualable para organizar grandes festejos con participación



ciudadana. La más señalada fue la representada en el grabado anterior que fue la organizada para agasajar al príncipe Carlos Estuardo durante su estancia en Madrid, entre los meses de marzo a septiembre de 1623. Las celebraciones comenzaron el veintiséis de marzo de 1623 y se sucedieron casi a diario durante los meses que el príncipe y su séquito permanecieron en la corte, organizando fuegos artificiales, banquetes, corridas de toros, juegos de cañas, y desfiles en su honor.

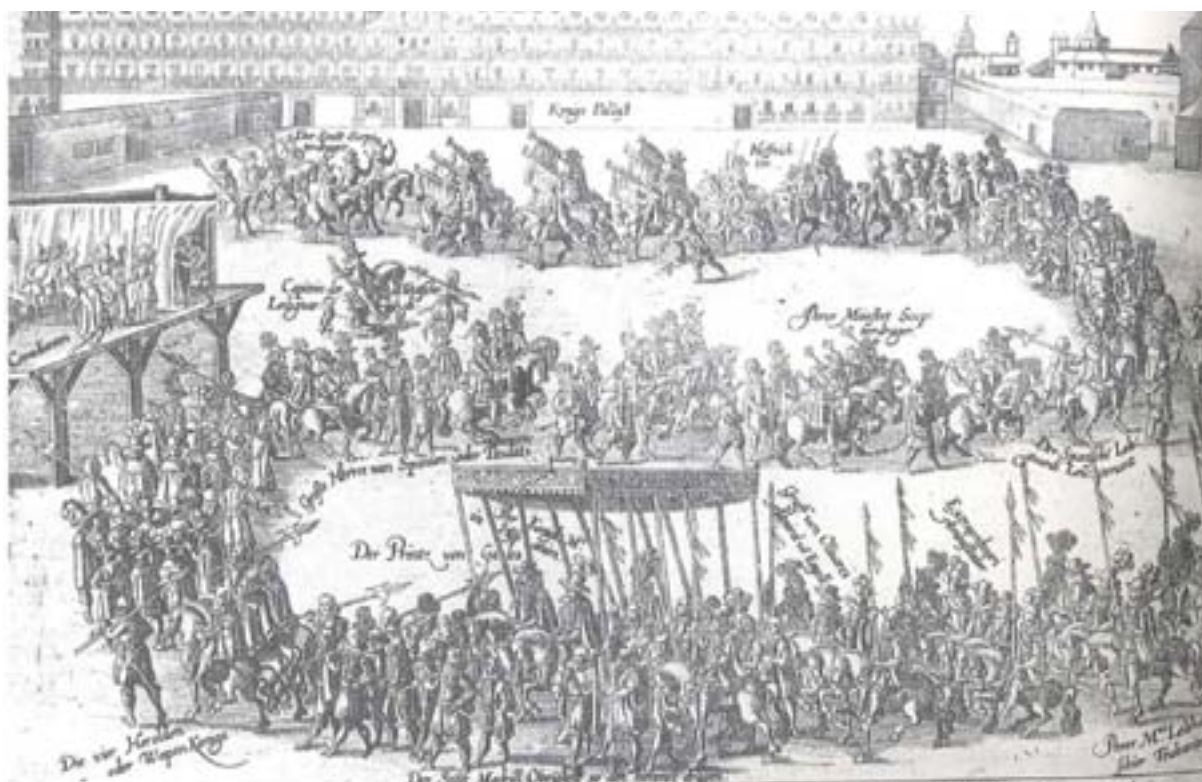


Fig. 4 1623 Anónimo. *Entrada del príncipe de Gales en el Alcázar*, Grabado de los anales de Khevenhüller.

Un relato de la época describía la llegada a la plaza del heredero británico.<sup>5</sup>

Entraron Su Majestad y el Príncipe bajo palio, y fueron caminando, gastando el resto de la tarde en llegar al Palacio, donde se apearon, y subieron derechos al cuarto de la Reina, que estaba aguardando en una quadra (sic), donde es su estrado. Salió una pieza más afuera, y habiendo hecho al Príncipe una gran reverencia, llegó el Príncipe, e hizo sus cortesías, y luego se entraron los tres, y se sentaron en tres sillas debajo del dosel,

<sup>5</sup> Ver en anexo de fuentes escritas otras descripciones más extensas de la estancia del príncipe en Madrid. Extraídos de [CHECA CREMADES 1992, 107]

estando las damas ricamente aderezadas alrededor de la quadra (sic). Dióle la Reina la bienvenida, y estuvieron hablando un poco, y luego se salieron

De principios del XVIII podemos disfrutar también de unos grabados realizados por Filippo Pallota que dan muestra de la utilización de la plaza del Alcázar como lugar de protocolo del monarca, el más representativo está titulado como *Aspecto de cómo estuvo el Real Palacio de Madrid y su plaza el día 4 de Marzo de 1704 en que el Rey Cathólico nro Señor D.Phelipe quinto salió ala campaña de Portugal*. Lo que nos da un idea de ese carácter de representación que cobraba dicha plaza dentro del aparato ceremonial de los reyes.



Fig. 5 1704 PALLOTA Filippo *Aspecto de la plaza del Alcázar*. Madrid

Para la celebración de festejos en la plaza del Alcázar, en ocasiones se acotaba un espacio frente a la fachada principal del Alcázar llamada Campo del Rey, donde se soltaban los toros o se representaban los juegos de cañas.

En la Biblioteca del Palacio Real se conserva un manuscrito que tiene diversos dibujos relacionados con el protocolo característico de la corte barroca, en donde hay algunas

imágenes que nos pueden ilustrar este aspecto, dicho manuscrito tiene la signatura [II / 1606] y en cuya primera página puede leerse<sup>6</sup>

Plantas originales que se an ejecutado en esta corte en proçessiones del Corpus y Auto general de la Fee en que su Majestad assistió, y fiestas de toros y cañas que se han celebrado en la Plaza de Palacio y en la Mayor de Madrid desde el año de mil seiscientos y beinte y seis asta el mill y sseiscientos y sesenta.

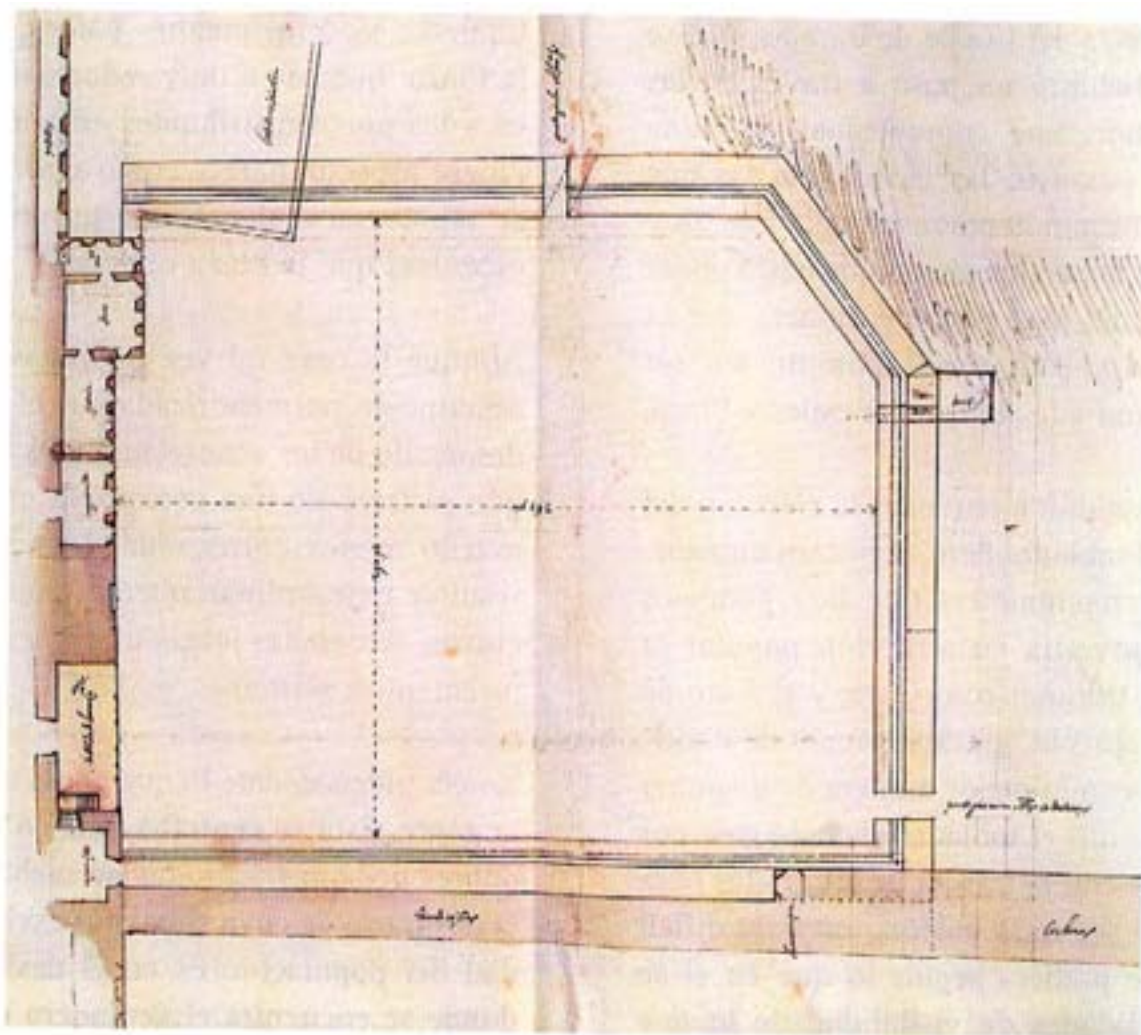


Fig. 6  
Nacional

1618 *Planta de la Plaza de Palacio.*, Sign II/1606bis, fol 20r, Madrid, Patrimonio

---

<sup>6</sup> Este manuscrito fue encargado realizar por D. Gaspar de Haro y Guzmán, Marqués de Liche que como Alcaide del Retiro le correspondía todo lo concerniente a festejos y espectáculos que se celebraban. Hay un estudio en profundidad del manuscrito de José Manuel Barbeito en [BARBEITO 2005] .



Entre los diferentes planos conservados en este manuscrito, hay tres de la plaza del Alcázar, en el primero de ellos fechado en 1618, que lleva una anotación que dice *por Carbonel* lo que haría pensar en la autoría de Alonso de Carbonel.<sup>7</sup> Es un plano que representa en planta la plaza preparada para los festejos. Está representada la fachada principal del Alcázar más un tramo de la edificación de las caballerizas y cerrando ambas el entablado de madera, consistente en un vallado y un graderío. Este entramado permitiría cerrar el espacio de la plaza, con una dimensión de 290 pies por 361 pies, en una forma sensiblemente rectangular, con un chaflán en la esquina sur, para salvar la iglesia de San Gil.

Esta estructura se utilizaría para la celebración de las fiestas del Corpus y de los toros de San Juan del año mencionado 1618,<sup>8</sup> en estas fechas la Plaza Mayor estaba en pleno proceso de modificación según las directrices de Juan Gómez de Mora, por lo que es de suponer que fuera la razón de que se realizará esta intervención en la plaza junto al Alcázar por ser el mayor espacio libre disponible.

En este plano hay pocas indicaciones sobre la disposición de los asistentes a la representaciones, únicamente hay una referencia al lugar que ocuparía Su Majestad, por lo que no podemos concluir donde se colocarían las agrupaciones musicales que amenizaban la fiesta.

Los siguientes planos del manuscrito están fechados en 1633 y 1634,

---

<sup>7</sup> Barbeito duda de su autoría dado que todavía Alonso de Carbonel en 1618 no tenía responsabilidades como Maestro Mayor. [ibídem, 44]

<sup>8</sup> El maestro carpintero fue Juan de Güete y el mercader de hierro que suministró la clavazón fue Juan Bosque, según la orden de pagos mencionada por Barbeito en [ibídem, 44]

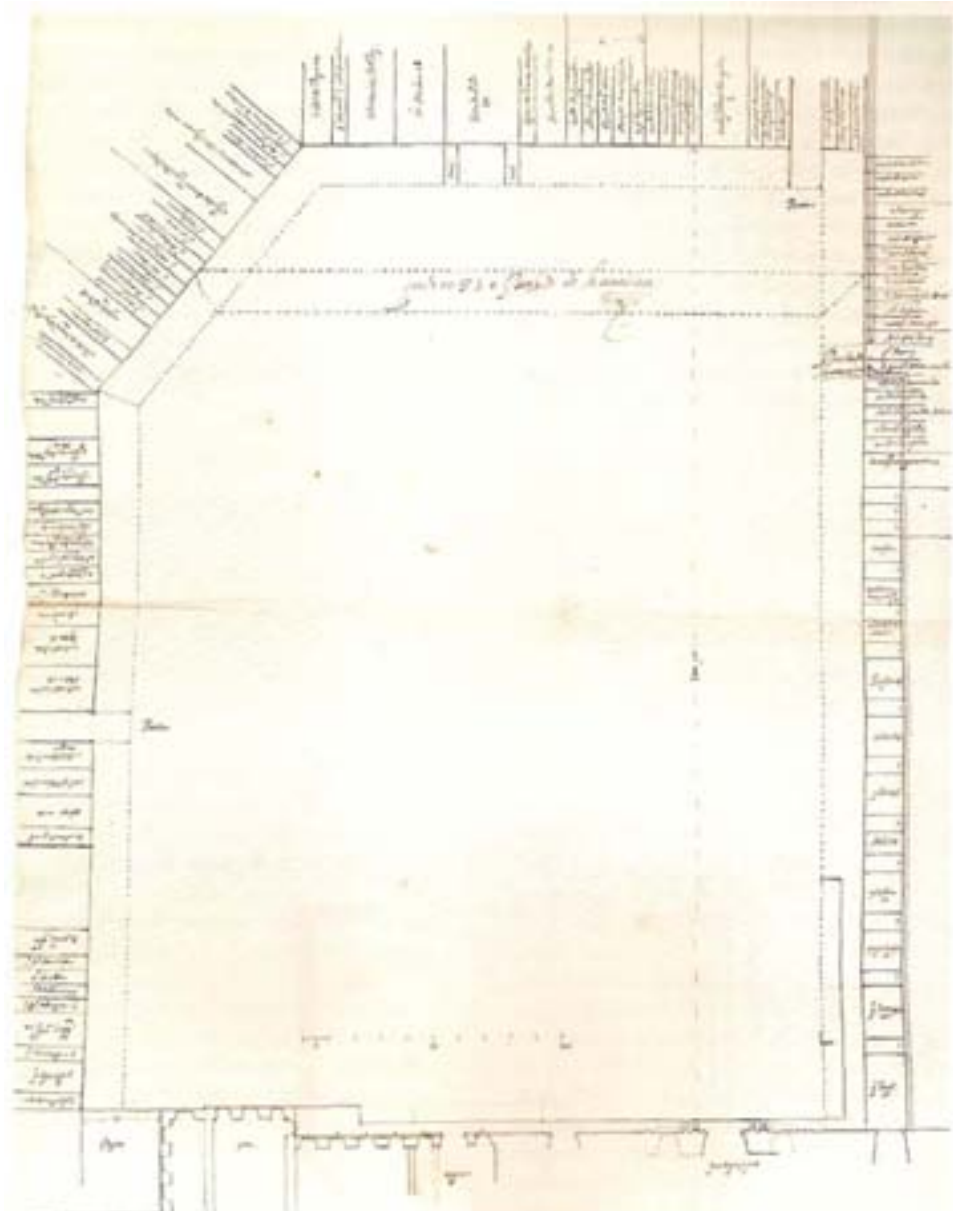


Fig. 7 1633 *Planta de la Plaza de Palacio*,. Sign II/1606 bis, fol 22r, Madrid, Patrimonio Nacional

l de 1633 tiene una anotación en el mismo que dice *princesa Margarita* lo que hace suponer que fue el plano que se dibujó para unas fiestas de toros que se realizaron en la visita que la prima de Felipe IV, Margarita de Saboya, hizo a la corte. Hizo un parada en Madrid antes de dirigirse a Portugal para encargarse del gobierno del país vecino, la Princesa permaneció unos

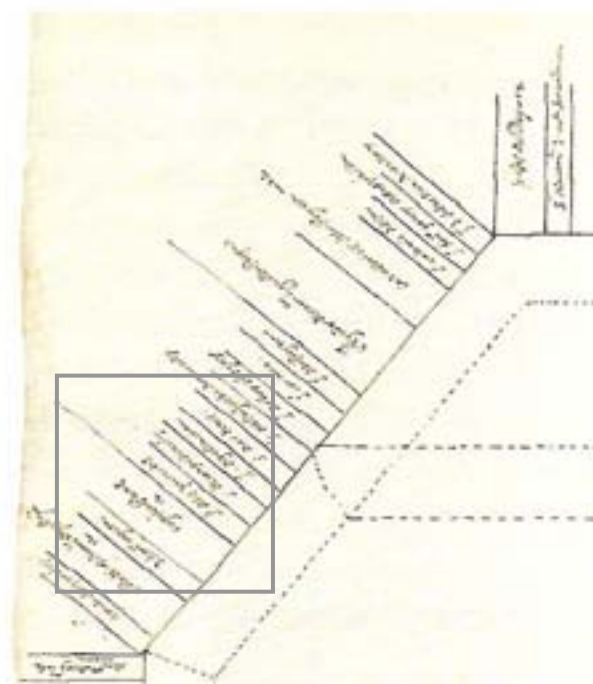
días en la ciudad durante el mes de noviembre, agasajándola con diversas distracciones, según indicaba una crónica del momento:<sup>9</sup>

Su Magd. Le a hecho muchos agasajos y festexado mucho con fiestas de toros.

Este plano se trata de un documento de protocolo que define la ubicación de cada uno de los personajes de la Corte en las celebraciones, la disposición estaba marcada por la férrea etiqueta que regía toda las actuaciones dentro de la Corte, pudiéndose comprobar en este caso la participación de la Real Capilla que tenía reservado un espacio para 16 integrantes en el chaflán junto a la iglesia de San Juan.

Fig. 8 1633 *Detalle de la planta de la Plaza de Palacio.* Sign II/1606 bis, fol 22r, Madrid, Patrimonio Nacional

Es de suponer que la asistencia de la Capilla fuera tanto como un privilegio para sus miembros como para acompañar con música parte de las celebraciones. Estos actos festivos contaban también con la participación de trompetas y atabales pertenecientes a las caballerizas.



En torno a la plaza del Alcázar, era frecuente la realización de festejos llegando al extremo de tumultos tal como en 1633 en vísperas del un día de toros refiere el viajero Hieronymus Welsch<sup>10</sup>.

Suelen salir a paseo en grandes grupos las gentes desocupadas de ambos sexos y se divierten y recrean, tocando diversos instrumentos de cuerda, cantando, danzando y dando saltos y cabriolas: ...Pero lo peor de todo es que en esos festejos se cometen muchas cosas *non sanctas*. Existe la costumbre en esas fechas de que mujeres y hombres

---

<sup>9</sup> Diferentes sucesos y noticias desde el año 1629 hasta el año de 1636, Biblioteca Nacional Mss 9409 Citado por Barbeito [Ibídem, 47]

<sup>10</sup> [MASSO 2001, 371]

mezclados y en tumulto anden vagando por las calles y callejuelas, vayan de iglesia y en ellas alboroten ruidosamente con carcajadas, bocinas, ruidos y tumultos, hasta el extremo de que es casi imposible oírse uno a sí mismo; y no hay que decir nada de lo que allí sucede en otro orden de cosas que roza con la decencia y la moral.

### 1.1.2 La Plaza Mayor

La Plaza Mayor era el lugar principal para las celebraciones que precisaban de un espacio amplio y central que permitiera la asistencia de numeroso público, por ello era frecuente la celebración de corridas de toros juegos de cañas e incluso para la realización de autos de fe en la misma. Juan Gómez de Mora realizó los planos para el entablamento para dicha actuación del tribunal de inquisición estando copias de los mismos en la Biblioteca de Palacio y en los archivos municipales.

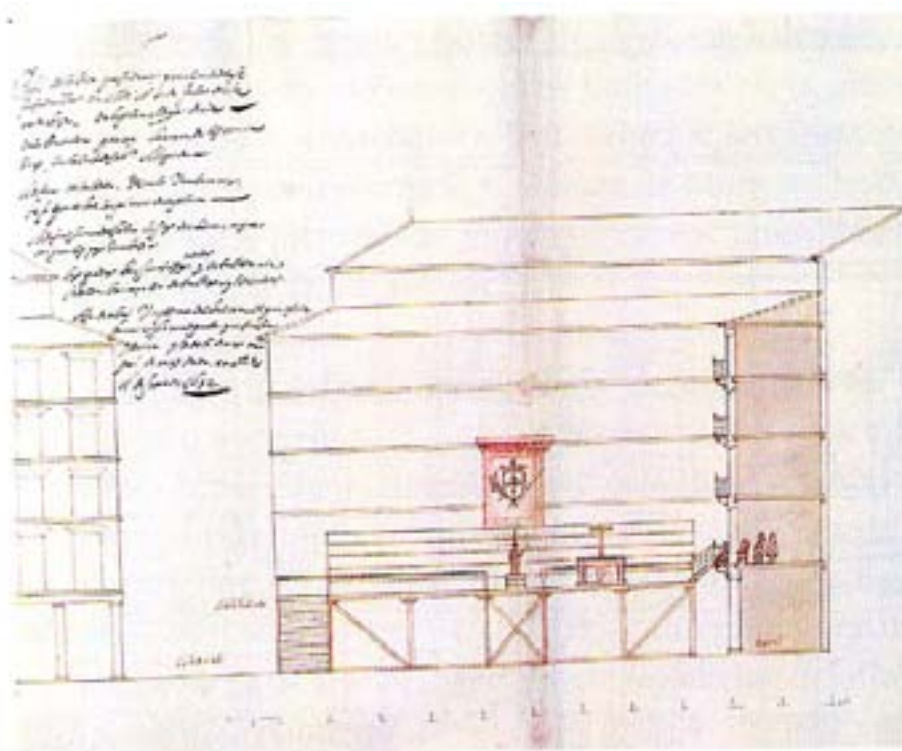
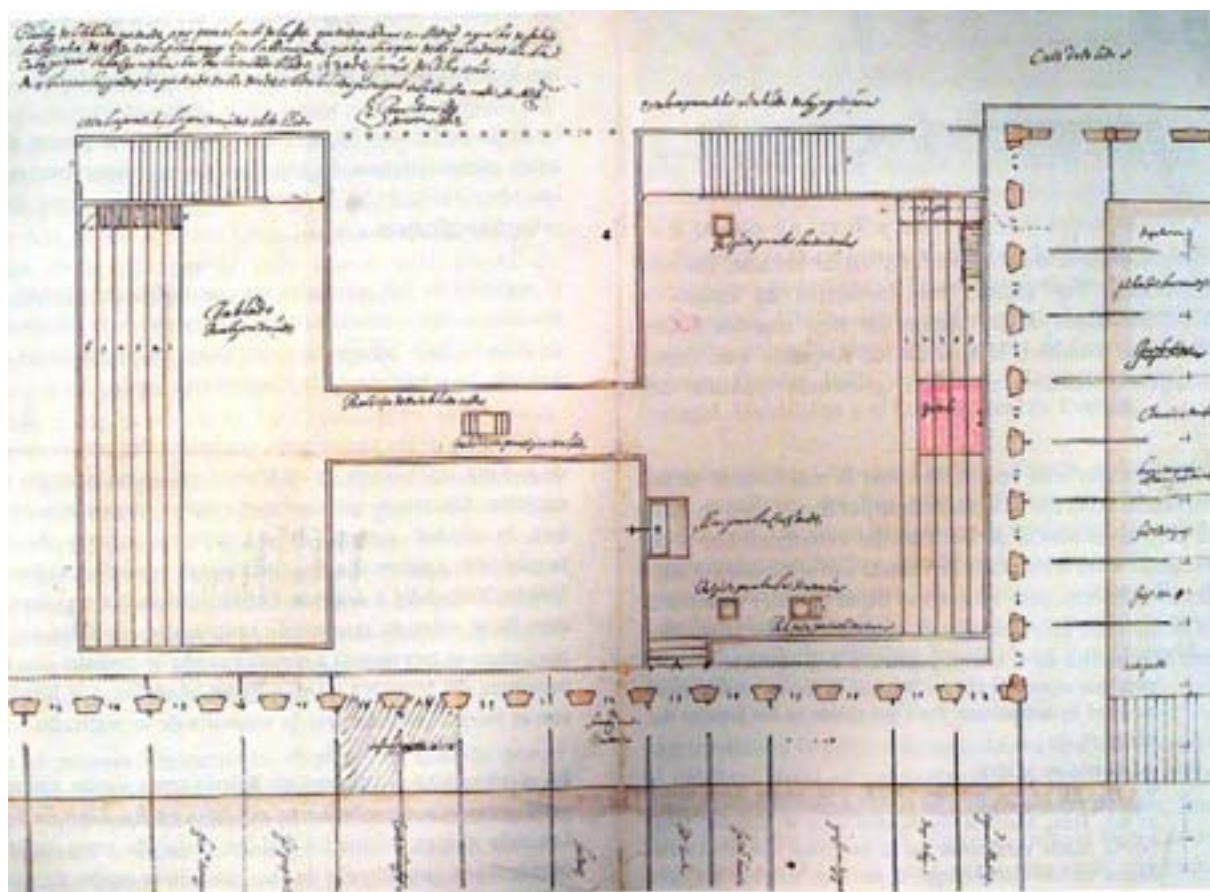


Fig. 9 1632 Juan Gómez de Mora *Alzado del tablado*. Real Biblioteca, Sign II/ 1606 bis, fols ,11r a 17 v, Madrid Patrimonio



No parece que en estos actos tomara parte la Capilla Real, sino fuera más que por la participación de trompetas acompañando a las comitivas el cuadro de Rizzi ilustra perfectamente este tipo actuaciones. Otro tipo de actuaciones en la Plaza Mayor eran las fiestas de toros y juegos de cañas donde es de suponer la participación de las diferentes agrupaciones musicales, estos eventos han llegado hasta nuestros días a través de diversos cuadros, como el de *Fiestas de Cañas en la Plaza Mayor* de Juan de la Corte de 1623 que representa los festejos organizados con motivo de la visita del príncipe de Gales, antes mencionada.





Fig. 11 1623 Juan de la Corte. Fiestas de Cañas en la Plaza Mayor Museo Municipal. Madrid

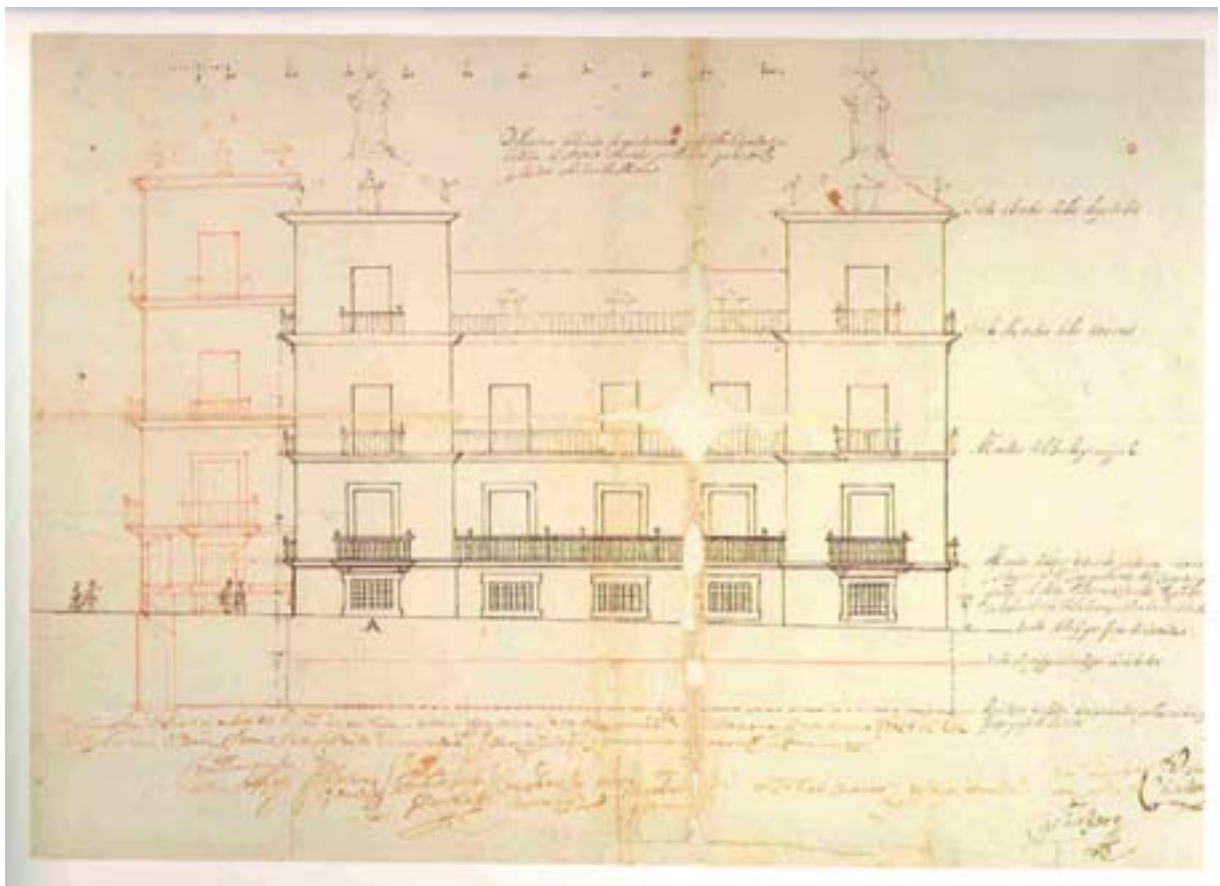
### 1.1.3 Otros espacios para la celebración en la ciudad

Fuera de la ciudad existían otros lugares que acogían celebraciones, se trataba de numerosas ventas y lugares de recreo donde se juntaba el pueblo para sus festejos, así como ermitas en los alrededores donde se realizaban romerías, tales como las de San Isidro, el Santo Ángel y San Blas y a los santuarios de Santiago el Verde (el Sotillo) y San Marcos (el Trapillo).

Las fiestas de San Juan se celebraban en la Casa de Campo, en la Tela y a orillas del Manzanares, existía también como celebración extraordinaria en Semana Santa un Vía Crucis de gran participación ciudadana que se dirigía al convento de San Bernardino por el camino del mismo nombre. En todas estas celebraciones era frecuente el acompañamiento de música de chirimías y cantos.

Dentro del casco urbano el principal eje festivo era la Calle Mayor, y desde antes del traslado de la Corte a la ciudad la zona más utilizada era la zona entre la Iglesia de Santa María y la Plaza del Arrabal, por donde discurrían las procesiones.

Posteriormente con la participación de los monarcas en los desfiles estos se prolongaron hasta el Alcázar. En 1629, Felipe IV concedió licencia al ayuntamiento para realizar un edificio que le sirviera de sede.<sup>11</sup> Juan Gómez de Mora se encargó la construcción del mismo. La fachada a la calle Mayor cobró protagonismo a partir del año 1647 en el que la procesión del Corpus modificó su recorrido y pasaba bajo la misma, por lo que a partir de 1656 la Reina y los príncipes solían utilizarla para seguir la celebración desde sus balcones como tribuna real. Posteriormente se le encargó a Juan de Villanueva su embellecimiento y modificación para este fin, creó una única balconada.



---

<sup>11</sup> El actual ayuntamiento se comenzó en esta fecha y se terminó en 1690 tras diversas reformas durante su ejecución

Otras rutas ceremoniales partían de esta calle Mayor y continuaban hacia la Puerta del Sol y de allí a la Puerta de Alcalá (revisar denominaciones) o al convento de los Jerónimos, u otra que se dirigía, por la Plaza Mayor, al convento de Atocha, donde era frecuente las ceremonias de acción de gracias de la monarquía. En las esquinas de las calles y en portales, existían imágenes de devoción que suponían etapas y episodios para los participantes en los distintos recorridos.

Todas estas manifestaciones festivas no se entendían sin la participación de la música con sus correspondientes agrupaciones musicales.

Por proximidad con el Alcázar, los conventos de las Descalzas y de la Encarnación tomaron protagonismo como lugar de referencia en el paso de las procesiones y festejos. En la Encarnación se llegó a adecuar dos puertas extremas en el claustro para permitir el paso de las procesiones por el interior del claustro y así facilitar la participación de la comunidad en las procesiones desde la clausura.

Como ya he indicado antes, no sólo existían estas fiestas cortesanas y del Concejo, sino que cada barrio y parroquia organizaba celebraciones con el calendario litúrgico así como en las conmemoraciones de los patronos particulares.

## **1.2 Los recorridos. Entradas reales y procesiones**

Era frecuente el que los monarcas hicieran diversos recorridos por la ciudad para mostrarse en público a su pueblo, en esas ocasiones la etiqueta establecía la distribución de todos los participantes en la comitiva. Se realizaba mediante planos de distribución y manuscritos donde se refería la distribución precisa de cada uno de los cortesanos. En estas ocasiones los músicos solían ser los encargados de abrir la comitiva con un acompañamiento de trompetas y atabales.

---

<sup>12</sup> Alzado de la calle Mayor Ayto. [PINTO 1995, 271] *Delantera de la cassa de ayuntamiento que está labrando en la Villa de Madrid, mirada por la calle que ba de San Salvador A Santa María.* Juan Gómez de Mora Madrid 11 de Agosto de 1644. AVM. A.S.A 2-499-





La leyenda como se ha indicado se sitúa a la derecha encabezada por un título que hace referencia a la edificación y al uso que se le da en ese plano. Las salidas que requerían los dibujos organizadores eran entre otros:

Planta del acompañamiento dela entrada delas srs Reinas de España en la Corte

Planta del acompañamiento dela entrada de los srs Reyes después de heredados

Planta del acompañamiento para bautismos de los Ynfantes

Planta del acompañamiento de su Magds. Saliendo el Rey a caballo y la Reina en coche.

### **1.2.1 Entradas Reales.**

El momento de la entrada de un Rey en la Corte se podía considerar, dentro de la ceremonia barroca, uno de los momentos más importantes.

Curiosamente con los Austrias, y hasta que no lo cambiaron los borbones, las principales celebraciones no fueron con la primera entrada del rey tras su coronación, sino para las reinas consortes tras su matrimonio. No es que renunciaran al ritual sino que prefirieron marcarlo en sus consortes. Sólo en el siglo XVIII se igualaron en profusión de ceremonial y decorativa las entradas de los reyes y de las reinas que a menudo se celebraron al mismo tiempo. Era frecuente que para estas entradas reales se realizaran arquitecturas efímeras para engalanar los espacios por donde pasaban dichas comitivas y la música tenía un papel protagonismo en las mismas.

#### **Entrada de la reina doña Ana de Austria**

El recorrido habitual de estas entradas reales en Madrid, es el que realizó la reina doña Ana de Austria en 1569{1570} a su llegada a Madrid y relatado por López de Hoyos<sup>13</sup>. La ceremonia se iniciaba tras haber pernoctado en el cuarto del rey del Monasterio de San Jerónimo y terminaba en el Alcázar. El itinerario llevaba por la carrera de San Jerónimo hasta la puerta del Sol, la calle Mayor y la antigua puerta de Guadalajara hasta la iglesia de Santa María de la Almudena, todo el recorrido estaba decorado con arcos de triunfo. En el itinerario la primera parada en el arco triunfal de la carrera de San Jerónimo donde las autoridades de la Villa agasajaban a los monarcas, prometiendo sumisión y vasallaje, y haciendo entrega de unas

---

<sup>13</sup> J. López de Hoyos, *Real Aparato y sumptuoso recibimiento con que Madrid recibió a la reina D<sup>o</sup> Ana de Austria*. Madrid, 1572 (B.N. R-2859)

llaves de la ciudad, y ofrecerle un palio que los regidores en persona sostuvieron sobre la reina durante la procesión como símbolo de la protección de la ciudad al soberano.



Fig. 14 1569 Entrada de la reina doña Ana de Austria [PINTO 1995]

La segunda estación era para recibir de las autoridades eclesiásticas (el vicario y el cabildo) una cruz y la celebración de un Te Deum en la Iglesia Mayor de Santa María cantada por parte de la Capilla Real. Durante todo el recorrido al pasar el cortejo cerca de los edificios de las fundaciones religiosas, los miembros de dichas instituciones salían a la calle y se unían al cortejo real. Por lo que el Te Deum suponía el momento de encuentro conjunto de las congregaciones, las autoridades religiosas y el monarca.

El cortejo iba encabezado por un acompañamiento de trompetas y atabales, el resto del recorrido estuvo jalonado por intervenciones musicales. En la entrada de la ciudad se realizaron “danzas, invenciones y bailes y folías”; en el primer arco triunfal, erigido para la ocasión, se situaron un grupo de ministriles y trompetas, y en el tercero, arpas y vihuelas de arco

“donde su Magestad[...] recibió particular gusto por la música y canciones que allí se cantaron con muy suaves voces y concertada música”.

Aunque no se conserven las composiciones musicales de la época existen numerosos relatos sobre como era el acompañamiento musical de estos actos. La música heráldica tenía la misión de anunciar y abrir los cortejos. Los instrumentos utilizados eran de viento y

percusión, normalmente pífanos y tambores o trompetas y atables. Las trompetas iban adornadas con estandartes y los atables con fundas con las armas y los escudos de las ciudades o las casas a las que pertenecían. En la Corte, esta música corría a cargo de los ministriles de Caballeriza, que se encargaba de todo lo que suponía la presencia física y apariencia externa del rey.

En el resto del recorrido los gremios de artesanos y mercaderes organizaban festejos y aclamaciones, al paso de la comitiva. Los festejos continuaban por la tarde, con los juegos caballerescos de la nobleza que consistían en toros y cañas, las danzas y mojigangas de los gremios y por últimos fuegos y luminarias por la noche.

### **Entrada de Doña Margarita de Austria**

En 1599 con la entrada de doña Margarita de Austria, como alternativa a la carrera de San Jerónimo, se utilizó la calle Alcalá, por lo que se pavimentó la calle y se reformó la existente puerta de Alcalá. Continuando el recorrido de su antecesora. Ya anteriormente a su llegada a la Villa de Madrid el concejo quiso celebrar los esponsales celebrados en Valencia con una solemne procesión que recorrió el centro de la villa y corte presidida por las principales autoridades. A partir de ese momento se empezó a preparar la entrada de la Reina en la ciudad. Además de la construcción de los arcos triunfales de gran boato y ostentación, se arreglaron las delanteras de las casas, se adornaron con estatuas algunos puntos como las gradas de san Felipe, se ordenó la construcción de nuevos tablados que servían de escenarios para las comedias y danzas; y para aumentar la representación musical del concejo, se mandó traer a tamborileros y gaitillas de Barcelona, además de encargar a los gremios la preparación de danzas. Victoria Tovar <sup>14</sup> refleja en un completísimo artículo esta entrada regia, definiendo entre otras cosas el recorrido, la forma y decoración de los arcos utilizados.

La entrada se completó con fuegos de artificio y danzas que se interpretaron en diversos tablados por las calles y plazas, una descripción de la época<sup>15</sup> definió el tipo de danzas interpretadas: La Danza de los Montañeses, de los Indios, de los Portugueses, de los dioses, del sátiro, de los Monos y Villanos, del sesmo de Villaverde y Vallecas.

---

<sup>14</sup> [TOVAR 1988]

<sup>15</sup> B.N R-2050 y R- 20655 y 20811

### 1.2.2 Procesiones. La Procesión del Corpus

La procesiones religiosas eran una demostración singular periódica del poder de la Iglesia y de los monarcas frente al pueblo.

Las calles de la ciudad que atravesaban los cortejos se limpiaban y engalanaban por orden del concejo, que requería a los vecinos para que adornaran el recorrido con colgaduras de colchas, telas , toldos,

La celebración del Corpus en Madrid era la fiesta más importante del calendario y la procesión era el centro del espectáculo. Esta conmemoración cobró gran relevancia a partir de la Contrarreforma como exaltación del misterio de la Eucaristía, frente a la reforma protestante imperante en los países centroeuropeos.

Dicha procesiones, a finales del siglo XVI tenían una estructura que se perpetuo siglos después: el desfile estaba fuertemente jerarquizado, similar a lo ocurría en los desfiles que protagonizaban los monarcas, cada personaje o cargo ocupaba el lugar que le correspondía a su rango, participaban todos los órganos de la vida civil y religiosa: Ayuntamiento, Consejos reales, cofradías, parroquias y ordenes religiosas, reservándose el final del cortejo para la custodia del Ayuntamiento acompañada por la máxima autoridad religiosa

En ocasiones y si el recorrido lo permitía el Obispo o prelado de mayor rango la llevaba en alzas durante parte de la procesión, para aligerar dicho esfuerzo se realizaron carrozas con gran ornato donde la custodia era transportada por caballos o costaleros<sup>16</sup>. Tras la custodia y las autoridades acompañantes, se cerraba con una pequeña agrupación de albarderos o clérigo la procesión. La financiación y organización corría a cargo del Ayuntamiento, aunque el desarrollo estaba fijado protocolariamente por la Corte, como se puede comprobar en las *Etiquetas Reales* o manual de protocolo, donde hay diversas menciones a la misma. En 1594 Felipe II, con ocasión de la participación de su hijo el heredero, futuro Felipe III, estableció la “planta” oficial, es decir la distribución oficial protocolaria de los participantes en la procesión que con ligeros cambios se mantuvo durante el siglo siguiente.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> El platero de Isabel de Valois realizó en 1568 una para el Ayuntamiento que fue utilizada en el siglo siguiente.

<sup>17</sup> [SÁNCHEZ SISCART 2001,44]

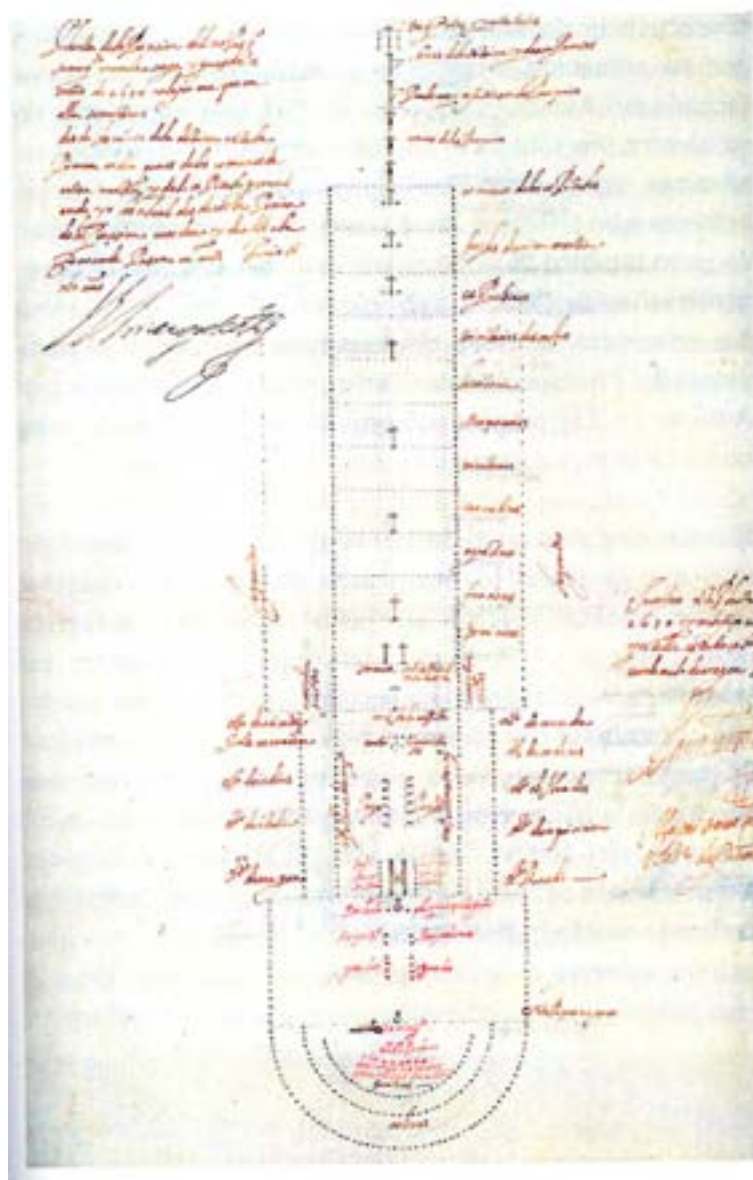


Fig. 7 Alonso Carbonel *Planta para la procesión del Corpus*[RB sg II/1606 bis Patrimonio Nacional

Entre los distintos gremios o conjuntos del mismo rango se intercalaban elementos folklóricos como los gigantes o las tarascas.

La música intervenía en diversos puntos del desfile, intercalando las danzas como elementos folclóricos. La procesión se abría con trompetas y atabales, que por su nivel sonoro que permitía anunciar al pueblo la llegada de la procesión. Por el contrario a los cantores y ministriles se les reservaba para inmediatamente delante de la custodia.



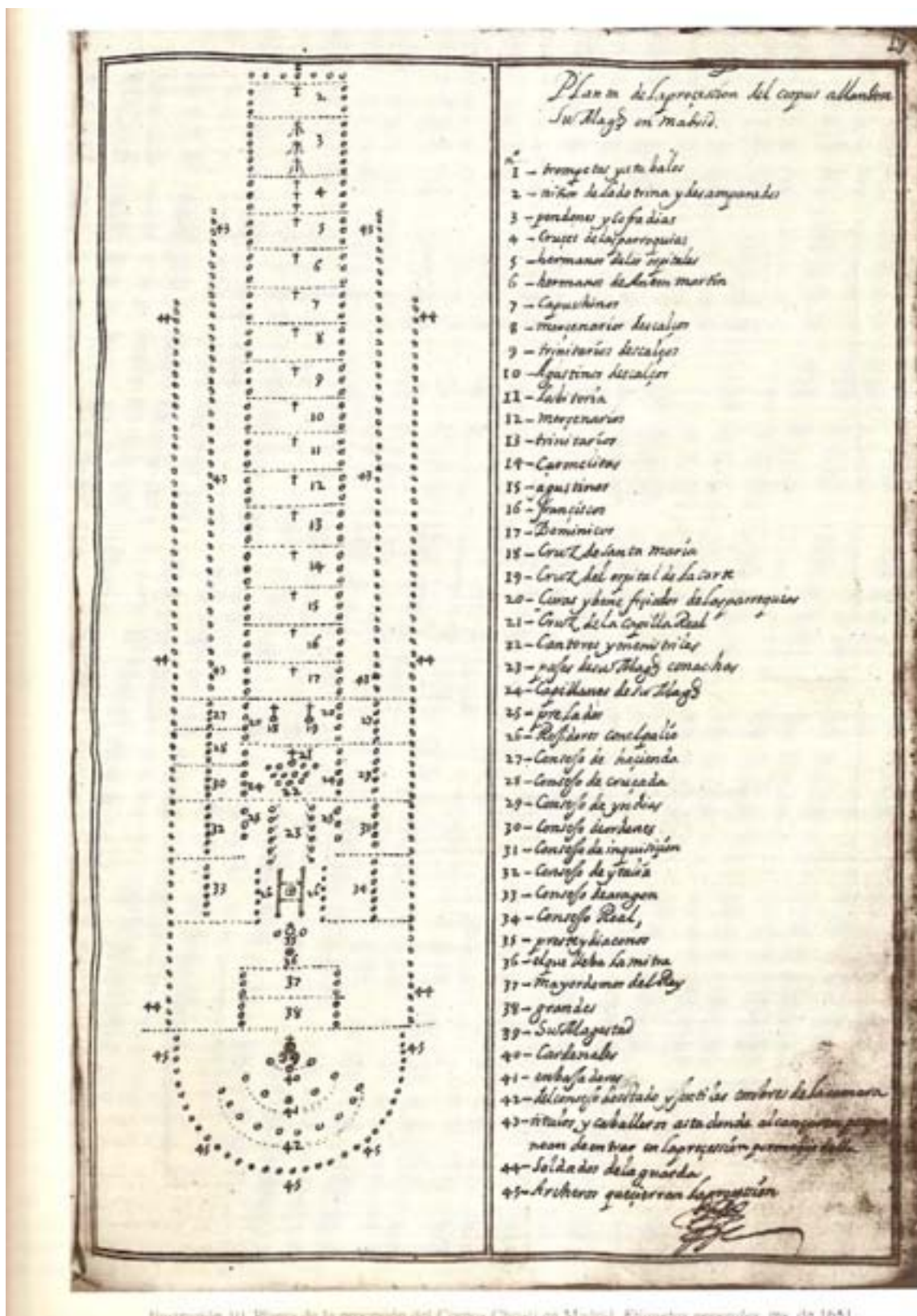


Ilustración 10. Planta de la procesion del Corpus Christi en Madrid. Etiqueta generica, ms. de 1651.

Las danzas se repartían por el resto de la comitiva y solían ser cinco agrupaciones, unas de danzas de cascabel, y otras de danzas de sarao o cuentas. Las de cascabel, más frecuentes por ser más espectaculares y de mayor aceptación por el público, era una danza de tipo popular,

con movimientos dinámicos y acrobáticos y que estaban acompañados por instrumentos como pífanos y tamborín. Las de danzas de sarao o cuentas tenían un carácter más cortesano, con un ceremonial más tranquilo y medido, con un lujoso vestuario de los danzantes y que solía ir acompañados por instrumentos de cuerda. A mediados del XVII se establecieron que serían tres danzas de cascabel y dos de sarao, aunque en ocasiones se introducía una más de espadas. A partir de 1690<sup>18</sup> se redujeron a cuatro. Los instrumentos que acompañaban las danzas correspondían con la temática de cada una, así las danzas moriscas se acompañaban de guitarras, las paloteadas, el pífano; las de negros con sonajas.

De las danzas al igual que el resto de la procesión, se encargaba el Ayuntamiento, contratando a los maestros de danzas, que a su vez debían buscar y pagar a los músicos y a los danzantes así como vestirlos y pensar las coreografías.

La celebración del Corpus no se limitaba únicamente a la procesión en el día concreto, sino se realizaban danzas igualmente la víspera y el día siguiente, así como el día de su octava. El maestro de danzas más popular de finales del siglo XVI en Madrid fue Pedro Alonso de Cubas, responsable durante años de la animación de las celebraciones del Corpus. El Ayuntamiento en ocasiones prestaba sus danzas a otras órdenes religiosas para determinadas celebraciones. Al igual que en Madrid la celebración del Corpus era bastante frecuente en otras ciudades y por diversas comunidades religiosas que se celebraban en días diversos, lo que permitía el préstamo de los músicos y danzantes.

A medida de avance el siglo XVII va cobrando mayor protagonismo la celebración del Corpus, con la participación de los monarcas, Felipe III había tenido unas apariciones esporádicas frente a Felipe IV y Carlos II que ya si que fueron constantes, a pesar de las sucesivas crisis económicas el Ayuntamiento mantenía en este acto toda la riqueza y boato que en general le sobrepasaba, lo que le llevó a la aplicación de impuestos puntuales para rellenar las arcas municipales.

Durante el siglo XVII se aumenta el número de participantes en el cortejo, añadiéndose los niños desamparados y los pobres del Ave María, que desfilaban al principio detrás de los trompetas y atabales.

---

<sup>18</sup> Las danzas se suprimieron de la procesión en 1772



Las procesiones del Corpus tuvieron un carácter especial en los años 1623 y 1626 con la presencia de dos importantes personajes extranjeros: el Príncipe de Gales en el 23 que venía a desposarse con una infanta y el cardenal Barberini en el 26. Como ejemplo Montserrat Sánchez <sup>19</sup> describe la procesión del Corpus, que se realizó para impresionar al príncipe de Gales de la siguiente manera:

Un primer cuerpo formado por numerosos atabales, la tarasca, los gigantes, seis danzas y doce trompetas; el segundo cuerpo se componía de ciento cuarenta niños, algunos de los cuales cantaban el *Pange Lingua*, veintitrés estandartes de cofradías, trece cruces de parroquias, cincuenta hermanos del Hospital general, ciento setenta personas relacionadas con la Inquisición, mil seiscientos setenta y cuatro frailes de diferentes ordenes, dos obispos, doscientos noventa y ocho caballeros de ordenes militares, treinta clérigos y los miembros de los Consejos reales. El tercer cuerpo lo componían veinte ministriles un órgano realejo y treinta cantores, que precedían a la custodia llevada por veinticuatro sacerdotes más otros tantos para el palio; detrás de ésta iban el Obispo de Cuenca, Felipe IV con el infante don Carlos, dos cardenales, El Nuncio y el Patriarca de Indias. Cerraban la procesión el cuerpo de archeros reales y la tropa.

La relación de los asistentes concluye con la siguiente alocución

Fue un acto muy de ver, y que se dize, jamás visto otro semejante

La procesión del Corpus tuvo diferentes recorridos según pasara por la plaza del Alcázar o no pero siempre tuvo como referencia la Iglesia parroquial de Santa María como se puede comprobar en los siguientes esquemas. Por lo que fundamentalmente recorría la calle Mayor, pasando por las principales parroquias de la Villa.

Toda esta procesión se desarrolló por las calles engalanadas, con tapices colgantes

---

<sup>19</sup> [SÁNCHEZ SISCART 2001,83]

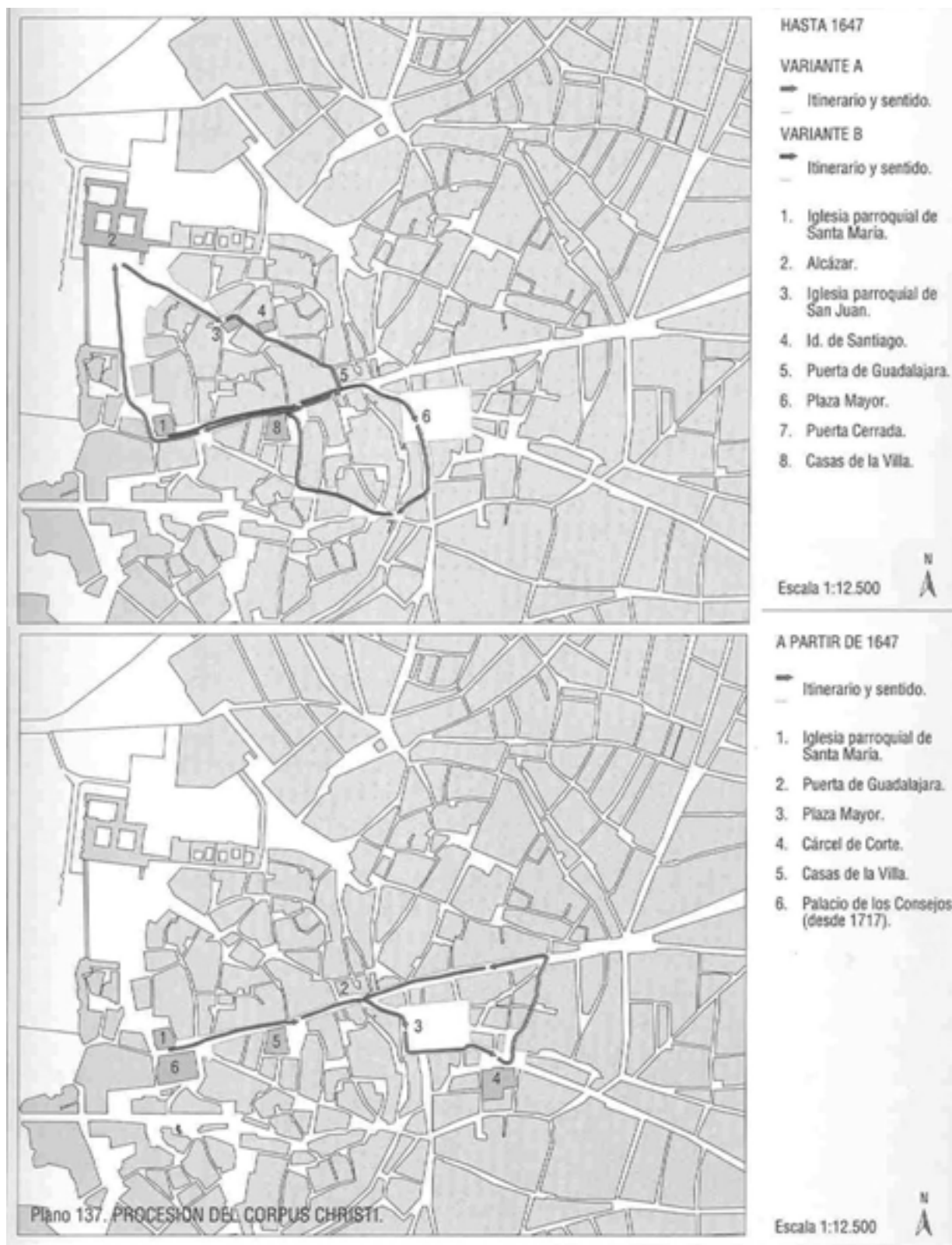


Fig. 15 Recorridos de la procesiones del Corpus Christi [PINTO 1995]

situadas en las fachadas de las casas y toldos cubriendo las calles de fachada a fachada.

### 1.2.3 Celebraciones con motivo de canonizaciones.

Con ocasión de la canonización de San Isidro, patrono de Madrid en 1622<sup>20</sup>, el Ayuntamiento organizó una gran celebración en el que el acto central fue una procesión que recorrió el centro de la ciudad. Lope de Vega, entre otros, describió dicha fiesta que debió desarrollarse en los siguientes términos:<sup>21</sup>

la fiesta comenzó el 19 de junio cuando después de vísperas los carros y las agrupaciones de danza, acompañadas de trompetas y atabales se juntaron en la plaza de palacio. Las danzas que participaron fueron diecinueve; cuatro fueron representando a los cuatro elementos. La tierra, formada por labradores, el agua en el que los danzantes se disfrazaron de dioses marinos acompañados por la música de dos “sirenas”; el aire con los danzantes disfrazados de pájaros; y por último el fuego, del que se dice que la danza pretendía imitar el fluir de las llamas. Seguía una danza de gigantes, una de águila de oro , en la que se danzaba volteando a niñas y hombres; una de instrumentos, dos danzas de espadas, una de danza de las naciones con veinticuatro personas que representaban a África, Asia, América y Europa, correspondiendo a cada continente distintas danzas con sus correspondientes instrumentos, otra danza de galeras, que fingía una batalla naval entre turcos y cristianos, también estuvieron las habituales de cascabel, de negros, de locos, de franceses, de Brabonel, de Melisendra, del Emperador, de gitanas. Entre todas ellas iban diversas tropas de ministriles y trompetas. La procesión tuvo los elementos habituales de estas celebraciones con la colocación de altares en el recorrido y la participación de numerosas autoridades así como de las órdenes religiosas. A continuación se celebraron los habituales espectáculos de cañas, toros, fuegos ratificales, una montería, una batalla simulada, y Lope de Vega escribió dos comedias sobre la vida de San Isidro que se representó en los tablados contruidos al efecto; y una máscara de carros alegóricos y mitológicos con importante acompañamiento musical a cargo de la compañía de Jesús.

---

<sup>20</sup> En la misma fecha que se canonizó al santo de Madrid (san Isidro) coincidió con la de otros importantes santos españoles como San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier, Santa Teresa de Jesús y San Felipe Neri. Lo que supuso un gran acontecimiento en la Corte.

<sup>21</sup> [SÁNCHEZ SISCART 2001,83]

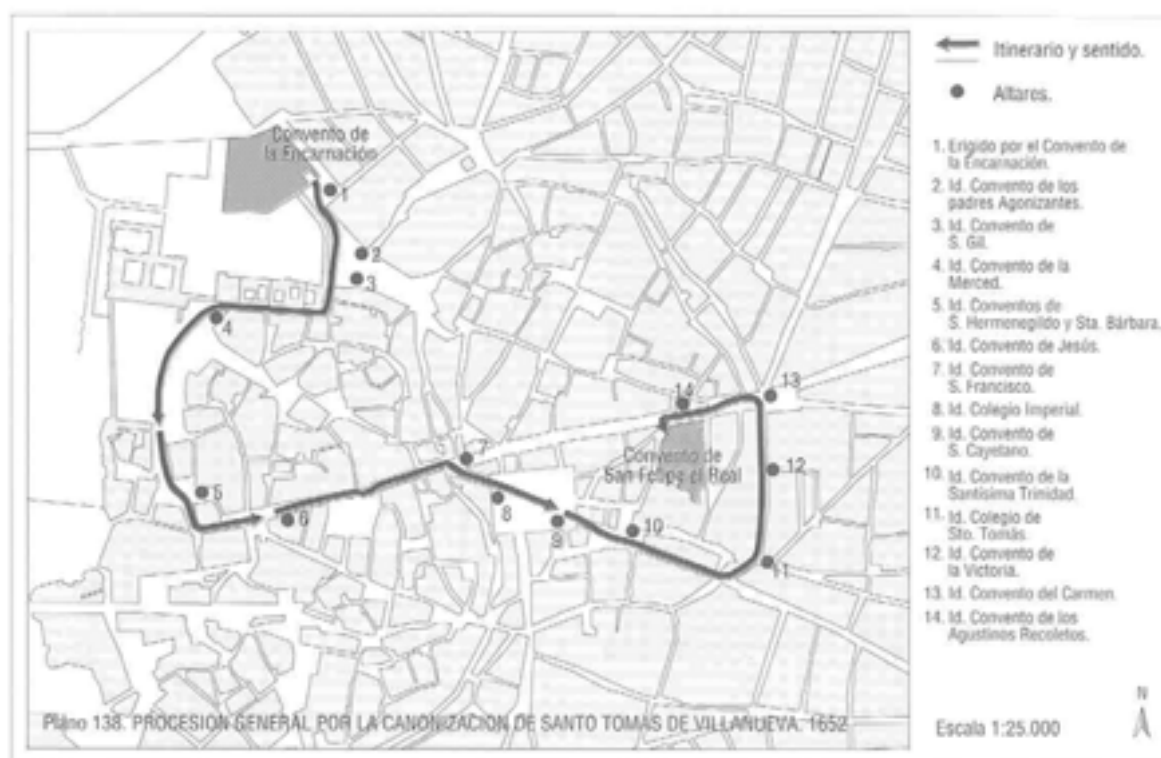


Fig. 16 Recorrido de la Procesión celebrada por la canonización de Tomás de Villanueva 1652 [PINTO 1995]

Para la celebración de la canonización de San Pedro Nolasco en 1629 se organizaron unos festejos que se prolongaron dieciocho días destacando las celebraciones religiosas con sus interpretaciones musicales. Según el cronista Benito López Remón<sup>22</sup>

Admiró a los maestros de ceremonias más expertos, y a los músicos de mayor fama, y constituidos en más aventajados puestos.

La procesión estaba acompañada por ocho carros triunfales. El primer triunfo iba acompañado por atabales, clarín y trompetas; el segundo carro por pífanos y cajas de guerra, además de un violín que danzaba y entretenía al llegar a cada uno de los altares erigidos a lo largo del recorrido; el tercero, cuarto y sexto triunfos llevaban tan sólo un clarín; en el quinto intervenían ocho instrumentos no especificados y una persona disfrazada de pastora que cantaba desde el carro; el séptimo llevaba un tañedor de arpa, que también cantaba, y cuatro músicos de chirimía a caballo; para el octavo no se especifica intervención musical. La procesión estaba además acompañada de música en tres puntos: al principio, con las trompetas y atabales del Ayuntamiento; en el medio con cuatro danzas (de gigantes, de

<sup>22</sup> [SANCHEZ SISCART 2001]

música, de gitanas y de aldeanos); y más atrás, con la Real Capilla de música que entonaba villancicos. La fiesta se completó con fuegos artificiales, un certamen poético y la representación de una comedia a San Pedro Nolasco escrita por Lope de Vega para la ocasión

En 1640 la Compañía de Jesús organizó una gran celebración para conmemorar el centenario de su fundación. En esta ocasión la procesión iba encabezada por cuatro danzas, una de ellas de gigantes ofrecida por el Ayuntamiento, posteriormente les seguían las agrupaciones musicales con clarines, trompetas y atabales. Otros grupos musicales iban intercalados con los gremios procesantes, el primero formado por chirimías acompañando unas danzas y con la capilla del convento de la encarnación, posteriormente otra danza con grupo de chirimías y una capilla de cantores; después una danza y un juego de chirimías. Y finalmente la Capilla real, según la crónica salieron mil doscientos treinta y seis procesionantes con numerosísimos estandartes e imágenes religiosas, como es habitual a procesión acabó con unos fuegos artificiales acompañadas en esta ocasión por música de clarines. Las celebraciones siguieron una octava (ocho días) con la participación en los actos litúrgicos de la Capilla Real cedida por el soberano.

En 1572 con la canonización de Santa María de la Cabeza se organizaron unos festejos similares a los descritos, de los cuales existen en el Archivo General de Palacio los plantas que organizaban la procesión.

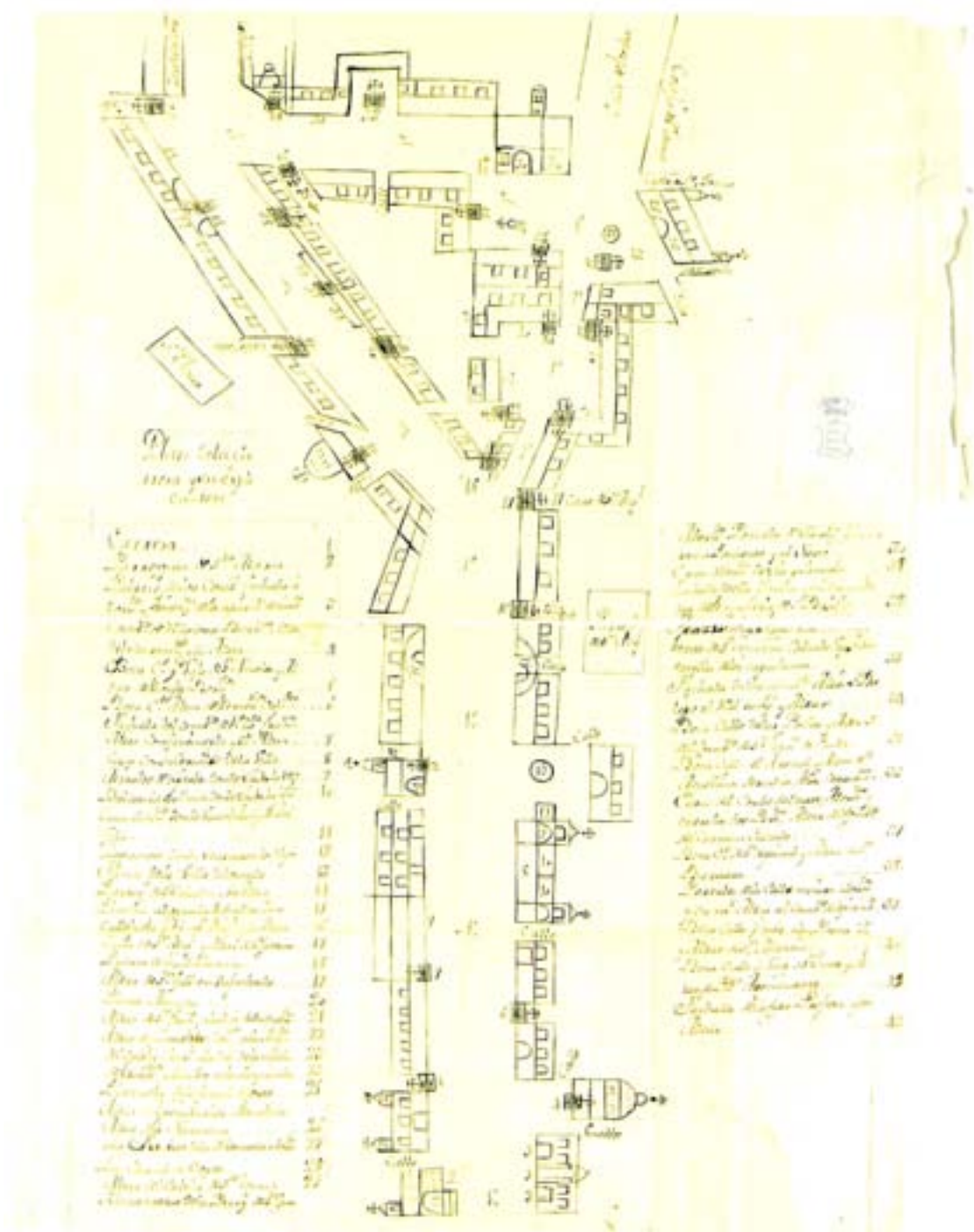


Fig. 17 Plan de la Carrera de la procesión que hizo esta villa de Madrid a Sta María de la Cabeza [AGP sg Pla 4374 r Patrimonio Nacional]





Fig. 18 Plan de la Carrera de la procesión que hizo esta villa de Madrid a Sta María de la Cabeza [AGP sg Pla 4374 v Patrimonio Nacional]

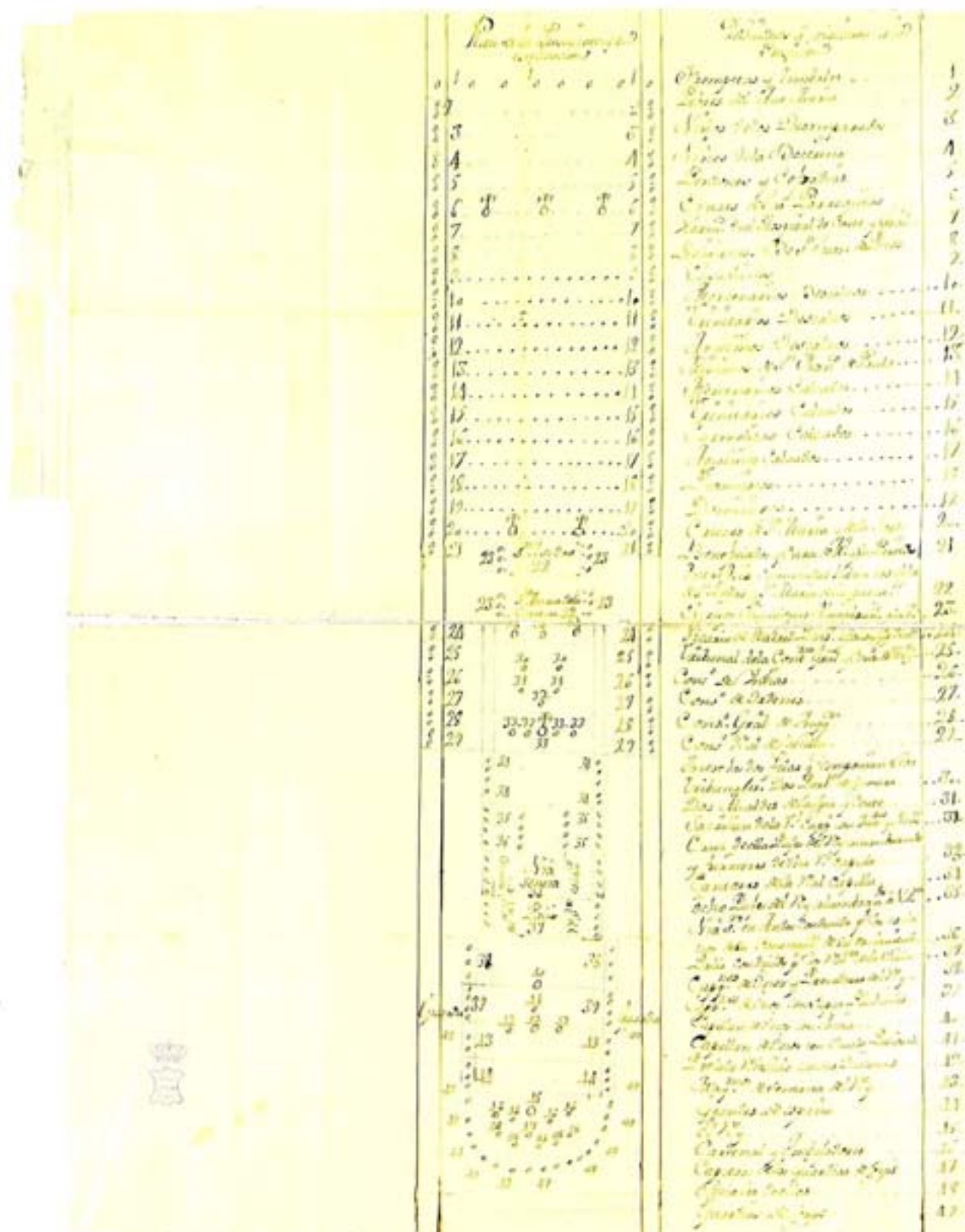


Fig. 19 Plan de la Carrera de la procesión que hizo esta villa de Madrid a Santa María de la Cabeza [AGP sg Pla 4375 Patrimonio Nacional]



Uno de los elementos significativos en las procesiones era el acompañamiento de música, interpretada por Capilla Real, capillas privadas, por la agrupación musical de Caballerizas o por otros músicos contratados por las diferentes cofradías o agrupaciones. En cuanto a los instrumentos, para abrir las procesiones solían ir las trompetas, sacabuches (*sacque-boute*, saca y mete del francés) y tambores con timbales (atabales) instrumentos de gran sonido que avisaban de la llegada del séquito, acompañando los pasos y custodias al aire libre, se utilizaban otros instrumentos de sonido *forte*, como las chirimías acompañadas por los fagotes renacentistas (denominados bajoncillos en España).

La música que producían las Capillas en estas procesiones, no podemos entender que fuese una música estruendosa, si pensamos en nuestros oídos modernos, sonaría especialmente débil. Se daba por bueno que el que tres músicos (chirimía, alto y tenor y un bajoncillo) acompañasen a toda una procesión del Corpus en 1657, en ocasiones de mucha gala se podía sumar un violín más.<sup>23</sup>

### 1.3 Otras Iglesias de Corte

Los monarcas de la dinastía de los Austrias, como ya se ha comentado repetidamente, tenían una fuerte vinculación con la iglesia, por ello para ubicar las distintas celebraciones, solían elegir diferentes templos según estableciera el ceremonial imperante. En este sentido la iglesia de San Jerónimo se utilizaba para realizar los juramentos de los Reyes y las exequias de la familia real; Nuestra Señora de Atocha era un lugar de peregrinación para determinadas fiestas; San Gil era la parroquia de palacio y se encontraba situada en la plaza del Alcázar, (referida anteriormente la circunstancias de su traslado) y era donde se realizaban los bautizos de los príncipes e infantes en 1571 los de la Infanta Catalina y el Infante D. Fernando<sup>24</sup> y posteriormente en 1623 se realizaron en la iglesia de San Juan también próxima al Alcázar el bautizo de la Infanta Doña Margarita y en 1629 el bautizo del príncipe. De este último se conservan en el AGP en el libro de la Etiquetas Generales las plantas de la Iglesia y del acompañamiento dibujado.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> [MASSO, A. 1994] .

<sup>24</sup> Según GERARD[1984,114] los en 1571 y

<sup>25</sup> Dichas imágenes se pueden ver en el capítulo sobre las Etiquetas.

También existe la descripción realizada por un cronista de la época Bernardo de Quirós <sup>26</sup> donde se describe la ceremonia:

Luciose el trabajo de muchos dias y los crecidos gastos de la Villa este día, en el passadiço que corría desde el salón de Palacio hasta la iglesia de San Juan: esta era su longitud, la altura de estado y medio, de una calle muy capaz la anchura, donde tres coches se congojaron poco. El balcón grande del salón hizo ese día oficio de puerta principal. Desciendíase a lo baxo del tablado por una escalera de cuatro altos, con tantos descansos, tan capaz como el passadiço, pues le cogía por todo lo ancho. No necesitó de alfombras esta escala, porque estaba (bien que de madera) con tal arte, y color que se mentía de piedra a los que no tenían fe en los materiales de que constaba. Desde la misma ventana del salón hacia n corredor bajo de uno y otro lado espesos balaustres pintados de colores, leonado, pagizo y blanco que los hermoseaban con la labor que hacían los escudos de todos los Reynos y señoríos de SM, que con gran orden y promoción estaban fijos atrechos en los mismos corredores y pintados por ambas hazes. Todos los escudos los tenían sumados en muy crecido que hazía frente a la puerta de la Iglesia con este mote: Ingrede Maximi Princeps tibi mater Ecclesia legem preuet, et gregem. Sirvieron todos los consejos este día de passadiço con sus alfombras que le cubrieron todo, menos las escaleras. De prevención tanta concibieron intereses crecidos muchos que edificaron no tablados sino casas con muchos altos que holgó ninguno sin pérdida de los dueños. De la festividad, del día, del sitio, de la gente que Madrid coge puedes facil concebir la suma de ellos y asistió a este acto y con quanta más razón pude gemir la plaça de Palacio con este peso, que la barca de Aqueronte con el de Eneas.

El templo de Santa María de la Almudena como la iglesia principal de la Villa de Madrid, era donde los soberanos rendían tributo a los próceres de la ciudad. Asimismo existían diversas parroquias cercanas al Alcázar donde miembros de la familia real participaban en las ocasiones de celebración de cada santo, como San Juan, San Nicolás, San Miguel y San Gil antes mencionado. Estas parroquias fueron fundadas en la Edad Media y se mantuvieron durante los reinados de los Reyes Católicos y los Austrias.

---

<sup>26</sup> Bernardo de Quirós, *Relación verdadera de las grandiosas fiestas que se hizieron en Madrid al bautismo del principe nuestro señor.*(1629) ver en [CHECA 1994, 497]

### 1.3.1 El monasterio Jerónimo el Real

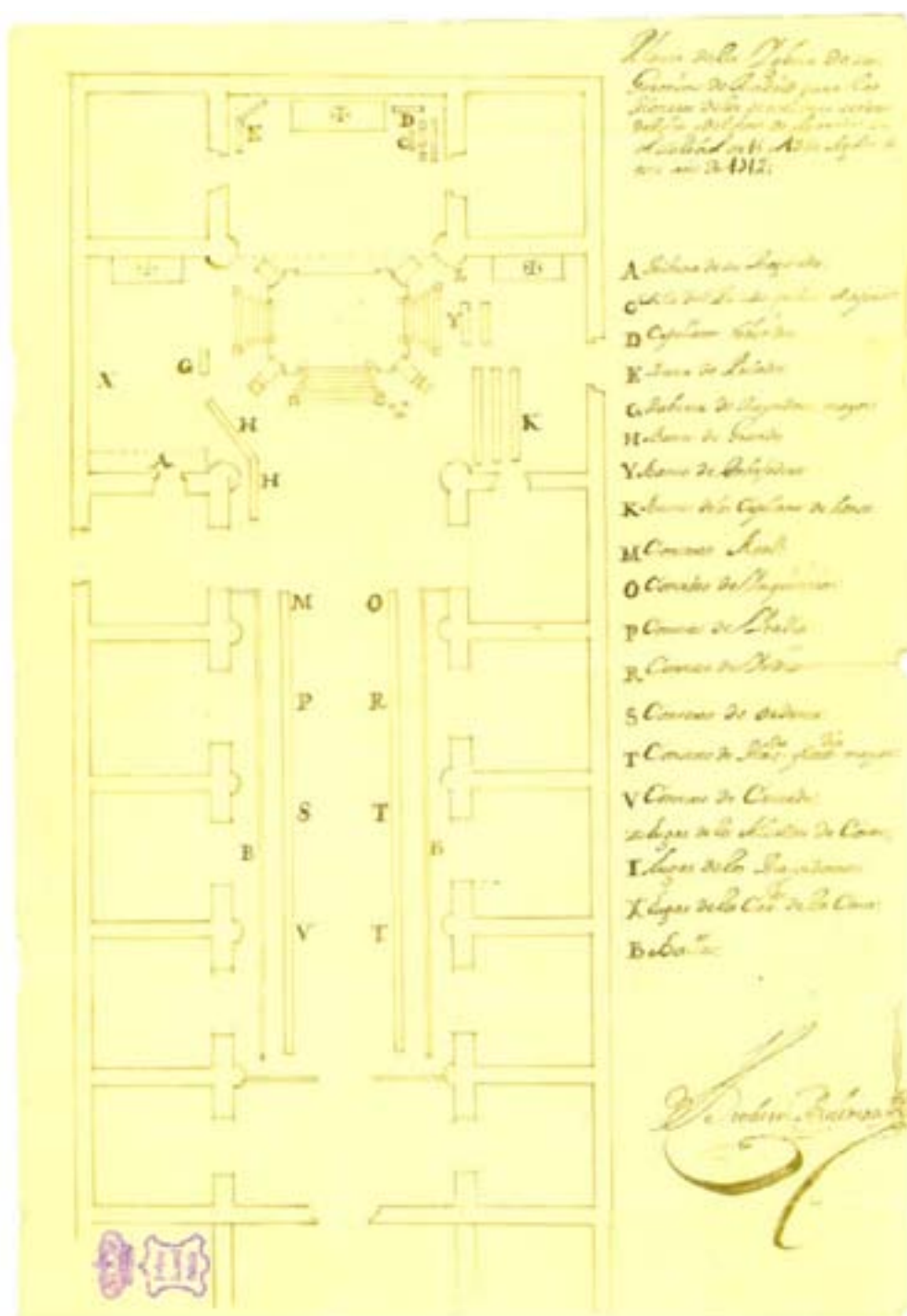


Fig. 23 1712 T ARDEMANS Planta de la Iglesia de San Geónimo de Madrid para las Honras de los serenísimos Sres. delfín y delfina de Francia que se celebró el 18 y 19 de Agosto de este año de 1712 Patrimonio nacional AGP nº 2662 Madrid

El monasterio de El Jerónimo Real era el lugar donde se celebraban las exequias y las honras a príncipes y reyes así como los juramentos de los mismos, corriendo la música de dichos actos a cargo de la Capilla Real que se desplazaba a dicho centro siempre que la ocasión lo requiriese. Remito en este caso al capítulo correspondiente al espacio y ubicación de la capilla donde se explicará la diferente ubicación del coro en las exequias reales de Felipe II y Su hijo Felipe III

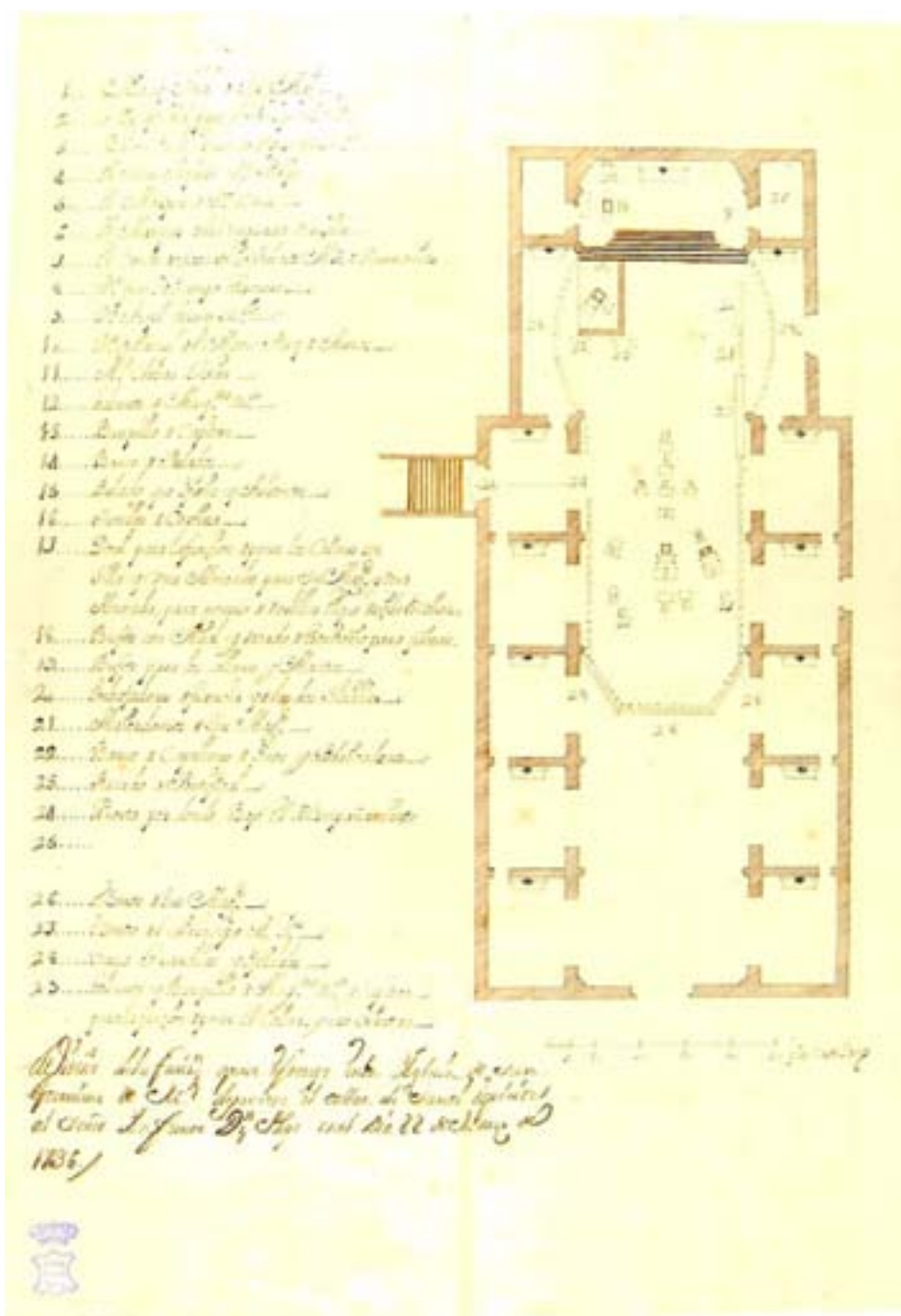


Fig. 204 1736

TEODORO ARDEMANS *Diseño de la función que se ejecutó en la Iglesia de san Jerónimo de M<sup>o</sup> deponerse el collar de Sancti spirito al señor infante D Felipe en el día 22 de marzo de 1736.* Patrimonio nacional AGP n° 1776

Las dos reproducciones de Dibujos realizados por Teodoro Ardemans, representan actos protocolarios distintos realizados en la iglesia de San Jerónimo: el primero hace referencia a las honras de los delfines de Francia el 18 y 19 de agosto de 1712 y el siguiente, a la imposición del collar del Sancti spirito, al señor infante D Felipe en el día 22 de marzo de 1736,

Estos planosno describen una ubicación específica para los músicos en la nave de la iglesia, lo que hace suponer que la Capilla participaría en estas ocasiones protocolarias desde la tribuna del órgano.

### **1.3.2 Otras fundaciones vinculadas a la Corte.**

Por otra parte existían diversos monasterios cercanos al Alcázar con fuerte vinculación con la monarquía, como era el de Santo Domingo, y las fundaciones reales de la Encarnación y de las Descalzas, de las que ya se ha comentado al hablar de las Capillas reales ya que las capillas de ambos cenobios compartían su vinculación con la monarquía a través de sus fundadoras, esposas y hermanas de los monarcas y por la calidad de sus capilla musicales

En cuanto al Monasterio de El Escorial tuvo un régimen especial en cuanto a la constitución de la Capilla como también se ha explicado, así como por el interés desigual que por esta fundación real mostraron los diferentes monarcas.

### **1.3.3 La Real Capilla en la Corte. Música civil**

A parte de la Capilla había otras agrupaciones musicales como las caballerizas, y según avanzó los siglos se fue constituyendo la agrupación de cámara. Hasta que esto se produjo, los músicos de la Capilla cubrían las necesidades de música de cámara, que estaban vinculadas a los Casa del Rey y de la Reina.

Al hablar de música de cámara, en principio habría que hacer una precisión terminológica, al menos en el siglo XVI al referirnos a este tipo de música nos deberemos referir a un cantor acompañado por instrumento. Tal caso podría ser, en el siglo XVI, Melchor Cáncer miembro de la capilla que tocaba el Bajón y que en la cámara tañía la viola da gamba, o también Antonio de Cabezón que probablemente tendría el doble cometido de tañedor de capilla y de

cámara, tal como sufiijo Hernando Cabezón que ya figuraba en algunas relaciones como músico de cámara de Su Majestad.

La Real Capilla cubría por tanto un papel también en la vida civil de la Corte, acompañando diversas actuaciones teatrales, y danzas de la vida cortesana dentro de los palacios.<sup>27</sup>

En los últimos años del reinado de Felipe II se consolida los grupos de música de cámara, con asalariados de media ración, en el año 1597 entran a servir cinco músicos que constituyen el núcleo del primer grupo estable de músicos de cámara. Seguramente se constituyó bajo el patrocinio del príncipe Felipe {futuro Felipe III} mucho más aficionado a la música que su padre; y que al comienzo de su reinado introdujo instrumentos en el servicio de cámara. Coincidiendo con los desposorios con Margarita de Austria se hizo venir un conjunto de seis violones, encabezados por Stefano Limido, para crear un grupo estable que acompañara con música las danzas. Progresivamente fue tomando mayor importancia los instrumentos en estas agrupaciones introduciéndose el oboe en época de Carlos II y teniendo un autentico apogeo con la llegada de la dinastía de los borbones con figuras como Francisco Courcelle o Farinelli, al que se le nombró *director de funciones de operas y serenatas* y se creó la *Compañía de los Reales Sitios* autentica compañía de opera que agrupaba entre otros oficios, como decoradores o arquitectos, a ocho miembros cantores de la capilla de música.

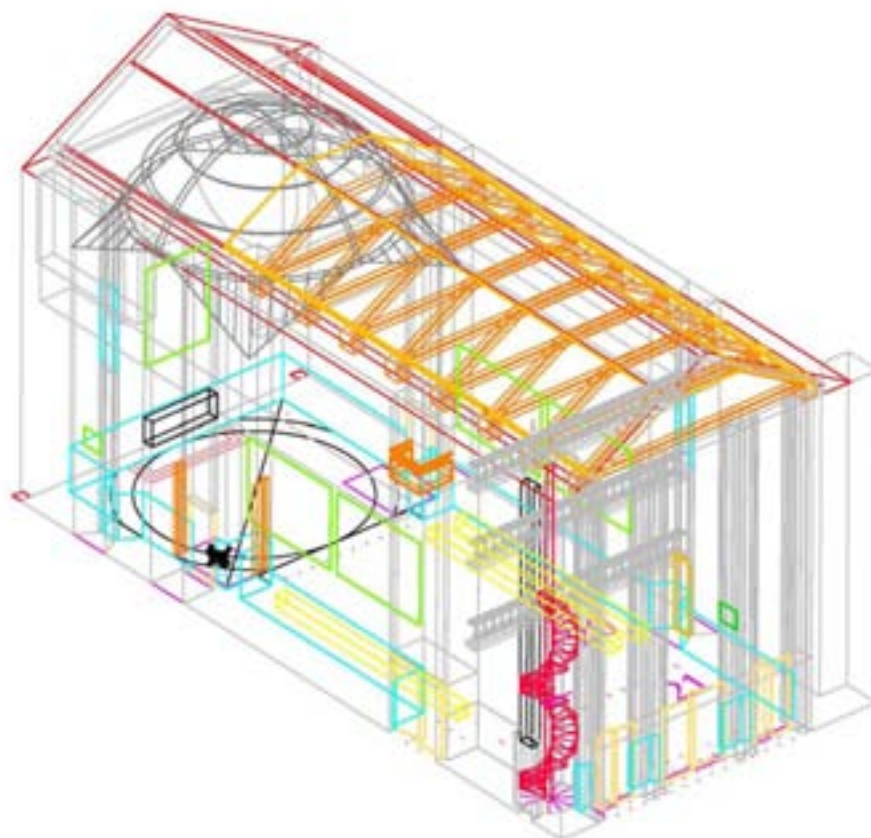
En cualquier caso, no es el fin de esta investigación el ahondar sobre la música civil de la Corte de Madrid, sino indicar la relación que la institución de la Real Capilla tenía con la música que se realizaba en la Corte, acompañando algunas actuaciones y prestando algunos músicos, al menos hasta que se consolidaron las agrupaciones de música de cámara.

---

<sup>27</sup> En relación a la música civil hay que mencionar que durante los meses de verano se realizaba en el paseo del Prado de San jerónimo una audición por parte de los ministriles municipales. Desde 1577, cuando el Ayuntamiento acuerda que sus músicos vayan a tañer todos los días de fiesta, de siete y media a ocho y media de la tarde, en 1606 el Ayuntamiento mandó construir un tablado de madera sobre el que se situar na los músicos, que fue sustituido en 1613 por la torrecilla de la música.

## Anexo 2      Ensayo acústico

Para la realización del ensayo acústico se ha procedido a realizar un modelo de la Capilla en 3 D, utilizando para ello el programa AutoCAD versión 2006 de Autodesk. Importando la información en archivo DWG al programa ya específico de simulación acústica con el que se ha realizado la misma, dicho programa ha sido el REFLEX una adaptación de un programa comercial conocido como CADNA-A



CADNA-A (Computer Aided Design Noise Abatement) es un programa para el cálculo y presentación de niveles de exposición al ruido ambiental, así como el asesoramiento y prognosis en relación a este.

CADNA-A está escrito en C/C++ pero tiene una fácil conexión con otras aplicaciones Windows, tales como procesadores de texto, hojas de cálculo, y con programas de dibujo profesional como AutoCAD, programas SIG y bases de datos. La versión utilizada es la CADNA-A V.3.4 que se trata de un nuevo desarrollo de la empresa DATAKUSTIK GMBH, especialmente optimizado para dar solución a los últimos requerimientos planteados por las directivas europeas en cuanto a ruido y acondicionamiento acústico.<sup>1</sup>

### **Datos técnicos necesarios para el cálculo.**

#### INFORMACIÓN GEOMÉTRICA

Las dimensiones de la Capilla se han obtenido de la hipótesis dimensional establecida en el apartado '*6. 4 Reconstrucción de la Capilla Real del Alcázar*' de esta investigación. Siendo los valores necesarios para ese ensayo los siguientes siguientes:

Longitud interior hasta tribunas	67 <i>pies</i>	19,00 <i>m</i>
Anchura	27 <i>pies</i>	7,56 <i>m</i>
Superficie		143,64 <i>m</i> <sup>2</sup>
Altura media		14,10 <i>m</i>
Volumen interior		2.250,00 <i>m</i> <sup>3</sup>

Los coeficientes de absorción acústica de los elementos constructivos introducidos son

---

<sup>1</sup> 2002/49 CE y la Ley de Ruido 37/2003, transposición directa de dicha directiva a nuestra legislación.



Piedra	0,01
Enlucido de yeso	0,01
Alicatado	0,01
Madera	0,01
Personas	0,15
Vidrio	0,08
Tapices	0,10

Se ha considerado una ocupación de la capilla de dos personas cada m<sup>2</sup>

#### DATOS DEL AIRE PARTIDA

Temperatura (° C)	20,0
Humedad relativa (%)	50,0
Densidad (Kg/m <sup>3</sup> )	1,2
Velocidad de sonido(m/s)	343,0
Impedancia (Ns/m <sup>3</sup> )	412,0

#### DATOS DE LA FUENTE SONORA

Omni. sd 0

Nivel al eje 1 m (db) 85,0 88,0 91,0 94,0 97,0, 100 Db.

#### Resultados en cuanto a REVERBERACIÓN

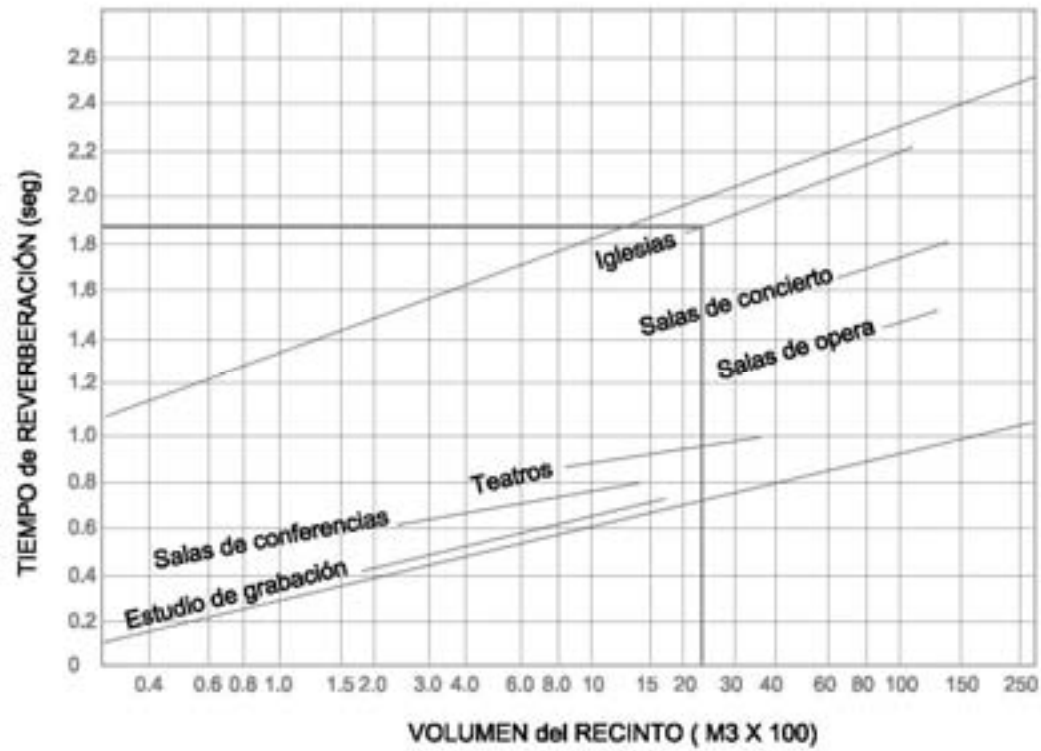
De los datos obtenidos los resultados reveladores sería el conocer la capacidad de absorción de la Capilla y por tanto el Tiempo de Reverberación TR de la misma, que se define, como el lapso de tiempo que transcurre desde que cesa la señal sonora, hasta que el nivel desciende 60 db, es decir para que el nivel de presión sonora se reduzcan a la milésima parte del valor inicial.

Depende del volumen del recinto y de la absorción acústica de los elementos constructivos y decorativos de su interior:

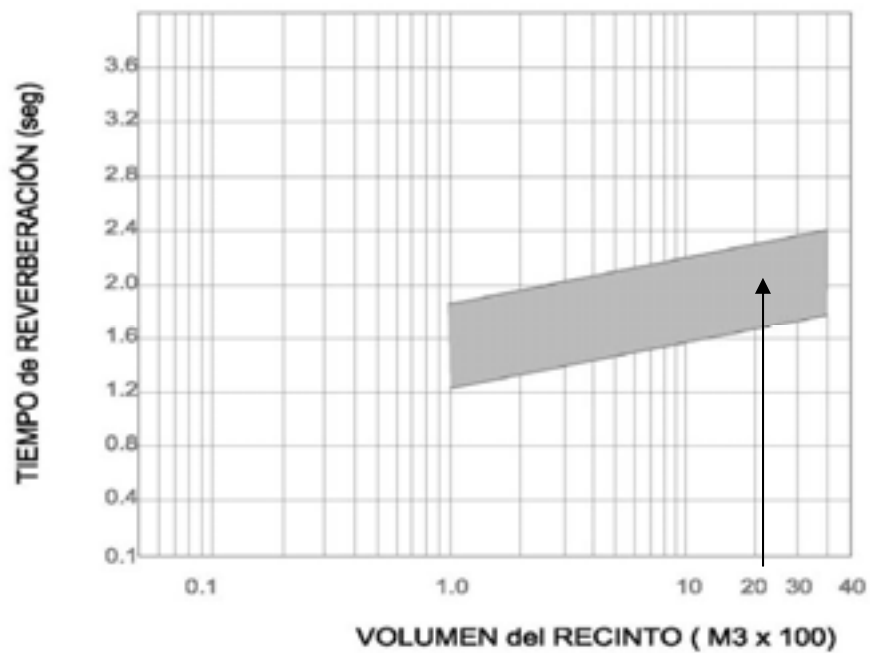
La formula teórica para el cálculo sería  $TR = 0,161 \times \frac{V}{A}$  siendo 'V' el volumen del recinto en m<sup>3</sup> y 'A' la absorción acústica total del recinto en m<sup>2</sup>

<i>Frecuencia</i>	<i>125</i>	<i>250</i>	<i>500</i>	<i>1k</i>	<i>2k</i>	<i>4k</i>
<b>Tiempo de reverberación (s)</b>	<b>3.78</b>	<b>3.24</b>	<b>2.44</b>	<b>2.24</b>	<b>1.99</b>	<b>1.52</b>
<b>Absorción C (%)</b>	7.2	8.3	11.2	11.1	11.4	12.0
<b>Background noise level (db)</b>	45.0	38.0	32.0	28.0	25.0	23.0

Las tablas siguientes realizadas en base a consideraciones generales se han realizado de forma experimental fijando los tiempos de reverberación óptimos en función del volumen del recinto y del tipo de actividad que se desarrolla en su interior considerando frecuencias medias.



Cuadro 1 Tiempo de reverberación óptimo para frecuencias medias (500-1000 Hz)



Cuadro 2 Tabla experimental del tiempo de reverberación para espacios donde predomina la música.

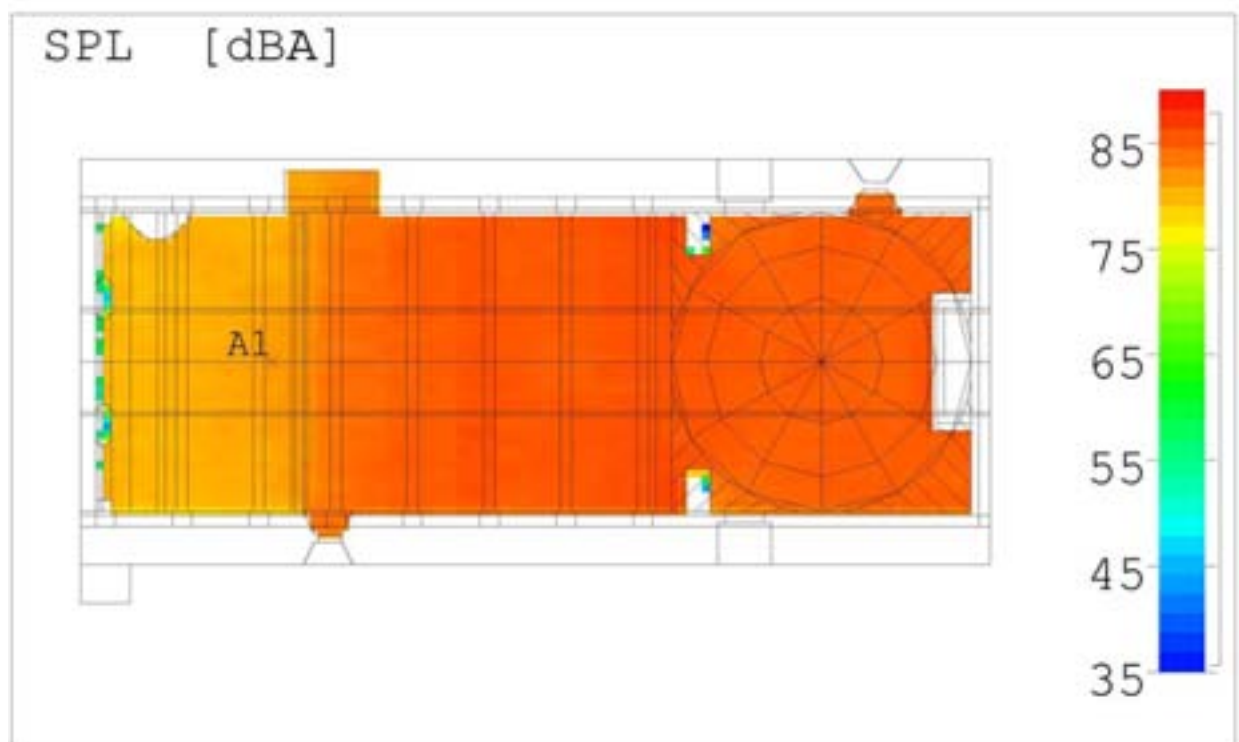
Como conclusiones se puede comprobar que el tiempo de reverberación de la Capilla en estas condiciones es bastante alto comparando con las tablas que establecerían para un uso musical no superior a 1,6 o 1,8 llegando en las frecuencias medias a 2,24 y 2,44. Por lo que sin cubrir las paredes de elementos textiles el tiempo de reverberación sería alto lo que provocaría ese sonido característico de la música occidental: influenciada por la resonancia de la construcción en piedra que se reprodujo en las melodías gregoriana en las iglesias góticas que se mantiene superponiendo voces para dar la impresión de armonía, efecto favorecido por el elevado tiempo de reverberación, que también resulta adecuado para la música de órgano.

En la medida que se introdujeran los tapices se podría obtener un tiempo de reverberación reducido y más controlado

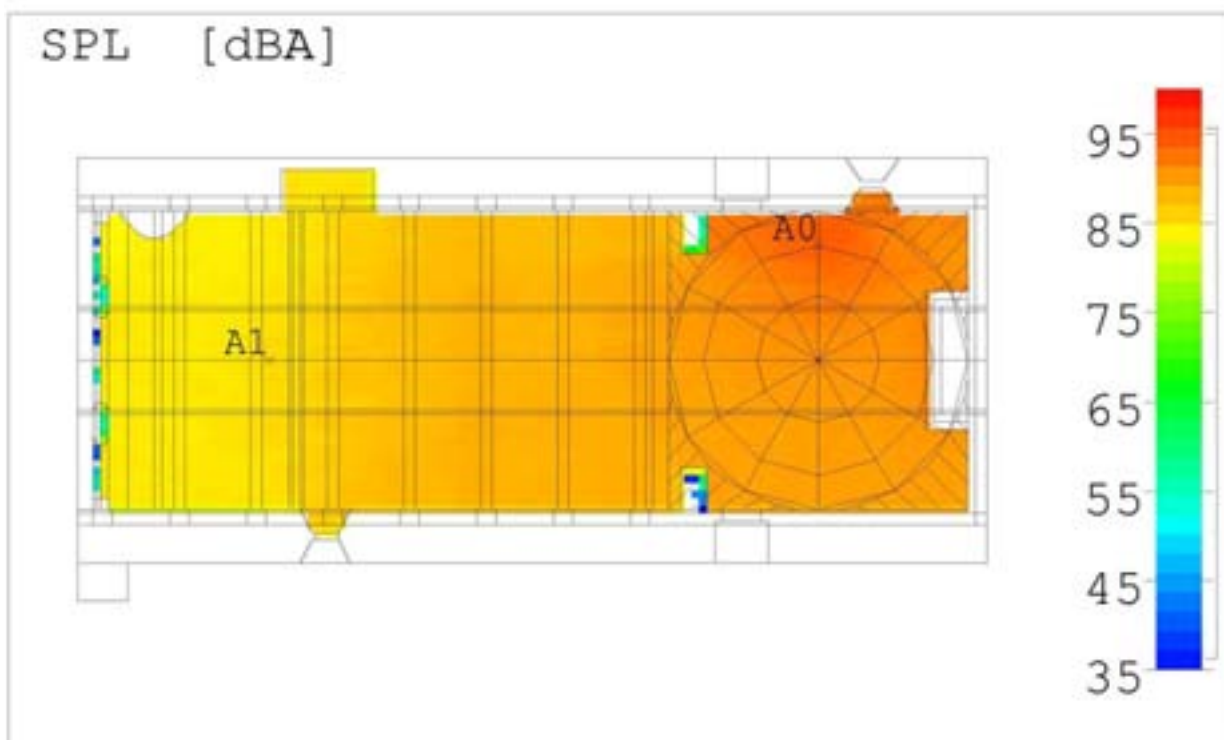
## Resultados en cuanto a Presión sonora del Recinto

Para comprobar la presión sonora en el recinto y valorar las respuestas acústicas según la ubicación de distintas fuentes sonoras, se ha considerado lo siguiente:

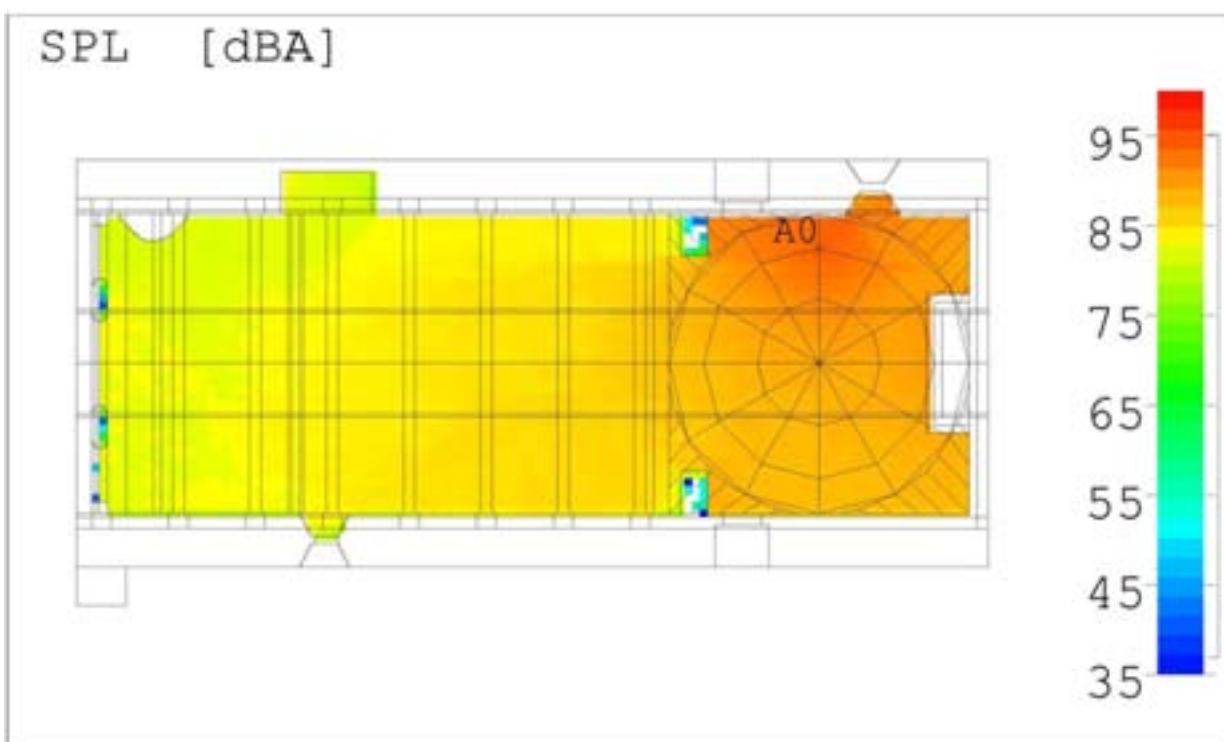
\* En primer lugar se ha situado una única fuente sonora de 100 db en la tribuna destinada a la capilla, encima del cancel. Pudiéndose observar que la presión sonora era bastante homogénea consiguiéndose un gráfico superior a 75 db por toda la superficie de la Capilla, únicamente disminuyendo bajo la tribuna en el cancel del monarca.



\* El segundo ensayo se realizó situando otra fuente emisora complementaria a la anterior, en el presbiterio, obteniendo una duplicidad de señal, pero en cualquier caso mantenido unos niveles óptimos de emisión y distribución.



Y por último se consideró el caso de tener una única fuente, situada en el presbiterio junto a la cortina real, obteniendo un gráfico donde se muestra que la proyección del sonido sería distinta bajando la presión sonora en toda la capilla.



## Anexo 3 Instrumentos musicales pertenecientes a la capilla de Felipe II

### Piedras de ara, palabras de consagración, órganos y otras diversas cosas, tocantes al servicio de capilla.<sup>1</sup>

Daniel de Ruytiner y otros tasadores en Madrid 12 de mayo 1600.<sup>2</sup>

493. - Un hórano grande, que hizo el. maestro Guiles Breboz en el Escorial; con sus fuelles dentro de la dicha caja, que se tiran con unas ruedas y cordeles; es el que está armado en la tribuna y sirve de orden [sic: ordinario] en la capilla; tasado en seiscientos ducados, que suman 225000 maravedis. - Tasados con juramento por José de Isassi, organista y afinador de óganos; en Madrid a 16 de mayo de 1602 y lo firmó aquí y en la tasación de ynstrumentos de música ydem Joseph de Ysasy; ante my Chistoual Ferroche, scrivano.

494. Qtro hórano, con sus fuelles y pessas, realexo, que bino de Flandes; que los fuelles y pessas se meten en una arca; que solía servir en la capilla de ordinario, antes que se hiciese el de la partida antes de ésta; hizole el dicho maestro Guiles; tasado en ciento y cinquenta ducados. que suman 56250 maravedís.

495. Otro hórano realexo, más pequeño que el de la partida antes de ésta; con sus fuelles y pessas, que sirve en San Jil y parf1 quando su magestad va a hoyr missa fuera; tasado en veynte ducados, que suman 7600 {7500}<sup>3</sup> maravedís.

496. Qtro hórano realexo, en Su caja, con sus fuelles y pessas en un arca de madera; hizole el dicho maestre Guiles , para servir en la jornada de Monzón, de la qual bino desvaratado y mal tratado; tasado en cinquenta ducados, que suman 18750 maravedís.

---

<sup>1</sup> [SÁNCHEZ CANTON 1956, tomo I , pp121]. *Inventarios Reales Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. Archivo documental español.

<sup>2</sup> Cristina Bordas en [BORDAS 2000, 217] sitúa la realización de este inventario en el mes de agosto de 1597 en el Escorial, que posteriormente a la muerte de Felipe II se hicieron varias copias, siendo esta una de ellas. Otra posterior de 1602 es más completa en cuanto a los Instrumentos musicales. AGP registros 235,236.

<sup>3</sup> 7500 marvedís según la transcripción de Cristina Bordas en

497. Un órgano pequeño de mano con dos pessas de plomo y las teclas- de marfil, metido en una bolsa de baqueta; fué de la reina María; tasado en seis ducados, que suman 2250 maravedís.

#### **Instrumentos de Música.** <sup>4</sup>

4.170. [fº 824.] Una caja, cubierta de cuero negro, forrada por dentro en cuero colorado, con visagras de hierro y cerradura y llave, que tiene dentro seis pifaros de marfil, los cuatro menores con brocales -de plata dorada y -los dos más largos con brocales y guarniciones de plata dorada, que fueron de la reina Maria; tiénelos Juan Bautista de Medina. Tasados en mil reales. N° 1.

4.171. Otra caja, cubierta de cuero encarnado, dorado a partes, con cuatro cornetas mutas de marfil dentro, con brocales y guarniciones, en el medio de plata dorada-/ metida la dicha caja en una bolsa de cuero colorado; que fueron de la reina. Maria, tiénelas el dicho. Tasadas con su caja en cien ducados. N° 2.

4; 172. Un sacabuche de plata con los cabos. y molduras doradas en trece piezas, que pesar nueve marcos, siete onzas Y una ochava, metido en una caja, cubierta de cuero negro, dorada a partes, con guarniciones y aldabas de latón; forrada por dentro en cuero colorado y frisa negra, metido en una funda de cuero negro; tiénelas el dicho Juan Bautista. Tasado plata y hechura en cien ducados. N° 3.

4.173. Otro sacabuche de plata, de la hechura que el contenido en la partida antes ,de ésta, en trece piezas con guarniciones y cabos dorados; que pesan once marcos y seis ochavas, metido en su caja y funda de cuero como el de arriba; tiénele el dicho. Tasado en ciento y diez ducados. N° 4.

4.174. Otro sacabuche de plata de la hechura de los de arriba, que tiene diez y seis piezas, con los cabos y guarniciones dorados, que pesa-trece marcos, dos onzas y cuatro ochavas, en su caja y funda como los dichos; tiénele el dicho. Tasado en ciento y veinte ducados. N° 5.

---

<sup>4</sup> [Ibiden tomo 2º,pp257]



4.175. Otro sacabuche de plata, que tiene diez y seis piezas, canelos cabos y guarniciones dorados, que pesa diez marcos, una onza y cuatro ochavas, en su caja y funda como los de arriba; tiénele él dicho. Tasado en cien ducados plata y hechura. N° 6.

4.176. Otro sacabuche de plata, que tiene trece piezas y un clavo, con las guarniciones doradas y pesa once marcos y tres ochavas, en caja y funda como los antes de éste; tiénele el dicho Juan Bautista. Tasado en ciento y diez ducados. N° 7.

4.177. Otro sacabuche grande-de plata, que tiene doce piezas; con las guarniciones y cabos dorados y en la mayor dos cadenillas, una a cada cabo, que pesa veinte marcos y tres ochavas, en su caja y funda como las de arriba; tiénele el dicho. Tasado en ciento y cincuenta ducados.

4.178. Una chirimía de marfil, que es contrabajo de las cornetas mutas de marfil, con dos guarniciones en el medio y dos en los cabos, de plata dorada, labrada de medio relieve, con un cordón de seda negra; metida en una caja redonda, cubierta de cuero negro; tiénela el dicho Juan Bautista. Tasada en cincuenta ducados. N° 9.

4.179. Otra chirimía, pequeña, de marfil, con una moldura en el medio y dos guarniciones a los cabos de plata dorada; metida en su caja redonda, cubierta de cuero colorado, dorado a partes; tiénela el dicho; es para con el juego de las cornetas mutas. Tasada en veinte ducados. N° 10,

4.180. Un cuerno retorcido a manera de corneta, con dos guarniciones de plata dorada a los cabos y una suelta, con otras dos piezecicas pequeñas de cuerno para tañer la corneta, envuelta en un papel, metido en ella. Tasado en seis ducados. N° 11.

4.181. Un sacabuche de latón, metido en una caja, cubierta de cuero colorado, dorada a partes, con guarniciones y cerradura de latón, en un maletoncillo de cuero colorado; tiénele Camargo. Tasado en treinta ducados. N° 12.

4.182. Un clavicordio pequeño, en triángulo, a modo de claviórgano, de ébano, con teclas de marfil, la tapa de ciprés y cuerdas de oro, en caja, cubierta y forrada de terciopelo carmesí con clavazón dorado; tiene tres cuartas de largo. Tasado, así como está, en ciento y cincuenta ducados, que valen cincuenta y seis mil doscientos y cincuenta maravedíes.

4.183. Otro sacabuche tiple, pequeño, de latón, en una caja rosa; tiénele Juan Bautista de Medina; está en una caja, cubierta de cuero negro. Tasado en ciento y cincuenta reales. N° 13. A

4.184. Seis pífaros de boj en doce piezas, las cuatro con unas junturas de plata, en su caja. Tasados en treinta reales. N° 14 .

4.185. Un bajón muy grande, de madera de boj, con guarniciones de latón; en una caja, cubierta de cuero negro, forrada por dentro en papel colorado, con cerradura y llave. Tasado en seis ducados. N° 15. Es contrabajo de flauta.

4.186. Otro bajón muy grande, de madera de boj; con guarniciones de latón, metido en una funda de lienzo, en una caja como la contenida en la partida antes de ésta; es contrabajo de flauta. Tasado en seis ducados. N° 16.

4.187. Otro bajón grande de madera de boj, guarnecido de latón, en una caja redonda, cubierta de cuero negro, forrada en frisa verde, con el tudel de latón atado en ella; es tenor de las flautas grandes. Tasado en dos ducados. N° 17.

4.188. Un clavicordio pequeño, en triángulo, de ébano, con las teclas de marfil y la tapa de pinavete; tiene media vara de largo; cubierto y aforrado en tafetán carmesí con pasamanos de oro. Tasado en veinte y cinco ducados.

4.189. Una chirimía grande de madera de Alemania, guarnecida de latón, en una caja redonda, cubierta de cuero negro, metida en una bolsa de baqueta; es un bajón torloto<sup>5</sup>. Tasada en veinte ducados. N° 18.

4.190. Un bisel de latón con dos piezas con una pieza de madera para la chirimía con tenida en la partida antes de ésta, en una caja, cubierta de cuero negro. Llamase tudel. Tasado con el torloto dicho. N° 18.

4.191. Seis pífaros de marfil, los dos de ellos en dos piezas .cada uno; en el remate de la una de ellas una guarnición de plata blanca lisa y los otros cuatro menores que los dos, cada uno una pieza y el uno de ellos con dos guarniciones de plata lisa, metidas en una caja, cubierta de cuero negro con una funda de baqueta; tiénelos Juan Bautista de Medina. Tasados en doscientos reales. N° 19.

---

<sup>5</sup> Torloroto . Instrumento músico de viento, parecido al orlo.

4.192. Otros siete pífaros de madera leonada de Alemania; los tres en dos piezas, uno en una pieza, cada uno con unas junturas de cuerno, y los tres con unas guarnicioncillas de latón, en su caja, cubierta de cuero negro. Tasados en dos ducados. N° 20.

4.193. Otros ocho pífaros de madera' de Alemania, los cuatro en dos piezas y los otros cuatro en una cada uno;, con una caja, cubierta de cuero negro. Tasados en seis ducados. N° 21.

4.194. Cuatro .cometas de madera de Alemania, cubiertas de cuero negro, las <;los grandes con dos guarniciones de latón y las dos menores sin ella; en una caja, cubierta de cuero negro, forradas en papel blanco y colorado. Tasadas en dos ducados con su caja. N° 22.

4.195. Otras siete cornetas de madera de Alemania, cubiertas de cuero negro, en una caxa, cubierta de cuero negro, forrada en frisa verde; la una, tiene Juan Bautista de Medina. Tasadas en dos ducados. N° 23,

4.196. Seis cornetas de madera de Alemania, cubiertas de cuero negro; en 'una caja, cubierta de cuero negro, forrada en papel colorado; que están concertadas con los sacabuches' de plata. Tasadas en tres ducados. N° 24.

4.197. Un contrabajo de chirimía de madera de Alemania en dos pedazos, en una caja, cubierta de cuero negro quebrada., Tasado en cuatro ducados. N° 29.

4.198. Dos chirimías pequeñas de madera de Alemania, en dos piezas cada una y cada una en su caja, cubiertas de cuero, negro ambas. N° 26. ,

4.199. Una dulzaina de madera de boj a. manera de cayado; metida en su caja de madera, cubierta de cuero negro; tiénela Juan Bautista de Medina. Tasada en dos ducados. N° 27.

4.200. Ocho cornamusas de madera de Alemania, guarnecidas las dos de ellas de latón, cada una en su pieza; en una cajade madera, cubierta de cuero negro, forrada en frisa colorada. Tasadas en veinte ducados. N° 28.

4.201. Una chirimía grande de maderl1 de Alemania, guar~ necida de latón, en'una caja redonda) cubierta de cuer9 negro, forrado el tapador en cuero colorado con funda de baqueta. Tasada en diez ducados; .No 29.

4.202. Otra chirimía de madera de Alemania, como la de la partida antes de ésta; que es bajón; en una caja redonda, cubierta de cuero negro, forrado el tapador en 'cuero 'colorado con funda de baqueta. Tasáda en diez ducados: N° 30.

4.203., Siete flautas de madera de Alemania, grandes; con una caja, cubierta de cuero negro. Tasadas en doscientos reales. N° 31.

4.204. Ocho cornamusas, de madera de Alemania, de diversos tamaños, la una con una guarnicioncilla de plata; [con] una caja, cubierta de cuero negro con funda de baqueta. Tasadas en seis ducados. N° 32.

4.205. Cinco cornetas de madera de Alemania grandes pequeñas; con una caja, cubierta de 'cuero negro. Tasadas en seisducados. N° 33.

4.206. Catorce pifaros de madera de Alemania; -los cuatro grandes, con fundas de lienzo y los diez menores, sin ella; en una caja, cubierta de cuero negro, con maletón de cuero. Tasados en cien reales. N° 34.

4.207. Once piezas de biseles y guarniciones de latón de las chirimías y flautas y piezas susodichas, en una caja redonda, cubierta de cuero negro, pequeña, con una cerradura, barnizada de negro. Tasadas con sus instrumentos. N° 35.

4.208. Un clavicordio pequeño, de dos tercias de largo y una ,cuarta de ancho, labrado todo de taracea sobre nogal, con tapa de pinavete y teclas de marfil y taracea del moro de Zaragoza. Tasado en cincuenta ducados.

4.209. Otra caja pequeña, con un bisel de latón para chirimía; va con la chirimía. Dos laúdes, en sus cajas, cubiertas de ,cuero negro. N°s 37 y 38. Tasado el nO 37 en diez y seis reales y .el n° 38 en veinte y cuatro reales-o '.

4.210. . Un cofre grande, barreado de hierro; pintado por dentro de azul, con siete bihuelas de arco, grandes, dentro, 'con Sus arquillos; estas bihuelas servían de enseñar los niños cantorcillos; en lo cual se rompieron. Tasáronse, como están con el cofre, en veinte y cuatro ducados. N° 37.

4.211. Un cofre barreado, forrado por dentro en frisa negra, y dentro del cinco bihuelas de arco, la una muy grande y las quatro pequeñas, de madera de Alemania; que fueron de la Reina María. Tasados en cien ducados con su cofre. N° 40.

4.212. Un clavicordio grande, con las teclas de madera, las pequeñas sambladas de marfil; que tiene dos varas y dos tercias de largo, cubierto de cuero negro, con cerradura y llave. Tasado en doscientos reales. N° 41.

4.213. Otro clavicordio de madera de Alemania, en triángulo, las teclas barnizadas, en su caja, cubierta de cuero negro. Tasado en treinta ducados.

4.214. Otro clavicordio a manera de media luna, con- teclas de madera de Alemania; en su caja, que tiene vara y cinco sesmas de largo. N° 43.

4.215. Un clavicordio pequeño, de ébano; con su caja de madera blanca; que fue de la Reina María; está :en el Par-do. N° 44.

4.216. Un fagote contraalto, metido en su caja. N° 45.

4.217. Más, un sacabuche de latón, con su maletoncillo de cuero, hecho pedazos. N° 46. No es de valor.

4.218. Una caja grande de Alemania, con su tapador, en que hay dos flautas grandes, tres pequeñas y dos pifaros y otros tres pifaros; que por todos son las dichas diez piezas. N° 47 . Tasada en cien reales.

4.219. Más, otros tres pifaros, unos mayores que otros N° 48. Con la caja.

4.220. Más, dos tudeles, todo dentro de la dicha caja, el tapador guarnecido de latón, sin llave. N° 49. Con la caja.

4.221. Otra flauta de madera de boj, metida en una caja negra. cuadrada, forrada en pafio colorado, y la flauta metida en una funda de angeo; la caja con cerradura y goznes de latón. N° 50. Tasada en treinta reales.

4.222. Más, dos cornetas negras en partida de una caja deseéis. N° 51.

4.223. Una corneta de marfil labrada, que se tomó del almoneda de Sebastián de Sancto yo. N° 52. Tasada en treinta ducados .

4.224. Cuatro violones grandes, medianos y pequeños, que van disminuyendo en grandor, hechos en la China: son de madera laqueada y la tapa de madera amarilla, todos con sus arquiteos metidos en cajas de madera de la India, laqueados por de fuera de oro y negro y dentro de colorado. N° 53. Tasados en cincuenta ducados.

4.225. Cinco violones grandes de la China, laqueados de oro y negro, con las tapas de madera blanca, dorada a partes, con portezuelas sueltas y arquillos, laqueados de colorado. N° 54. Tasados en cincuenta ducados.

4.226. Un rabelico de madera, laqueado de colorado y oro, y la tapa de madera blanca dorada sin cuerdas ni portezuelas; es hecho en la China. N° 55. Tasado en seis ducados; está con las de arriba. N° 55.

4.227. Un clavicordio de madera blanca; de dos varas de largo, cuadrado, cubierto de cuero negro y en el tapador un lienzo de paisajes rotos. N° 56. Tasado en quince ducados.

4.228. Un clavicordio y claviórgano grande, todo junto con muchas diferencias de música, que se tañe con manos y pies, que presentó a su Magestad el señor don Juan de Austria. N° 56. Tasado en cien ducados.

4.229. Una arca de madera, pintada por de fuera de verde y por dentro colorada, con seis vihuelas de arco, la trasera y lados de ébano y las tapas de madera de Alemania, con sus arquillos y cuerdas. N° 57. Tasada en treinta ducados.

4.230. Un clavicordio y un claviórgano, todo junto en una pieza con sus fuelles. Tasado en sesenta ducados. N° 58.

4.231. Cinco vihuelas de arco, de madera blanca, con unos cuadros, samblados de taracea de mano de Dominico; en tres cajas. N° 59. Tasadas en veinte y cinco ducados.

4.232. Una tiorbia con dos cabezas, de hechura de laúd, barnizada por el embés con listas de marfil, en su caja. N° 60. Tasada en trescientos reales: está en su caja; cubierta de cuero negro.

4.233. Otra tiorbia de dos cabezas, con dos puentes la tapa de madera blanca y el embés de colorado, de caña de Indias, listada de marfil y ébano, hecha en Padua; es de trece órdenes; en su caja de madera, cubierta de cuero colorado N° 61. Tasada en treinta y seis ducados.

4.234. Un laúd, tapa de pinavete y el brazo de caoba y la cabeza más derecha que los ordinarios, con la barriga de caña de la India barnizada, listada de

madera blanca; en su caja de madera, cubierta de cuero negro. N° 62. Tasado en veinteducados.

4.235. Otro laúd como el dicho, un poco menor, de ocho órdenes, la cabeza de ébano, listado de marfil, en caja de madera, cubierta de cuero negro. N° 63. Tasado en veinte ducados.

4.236. Otro laúd de diez órdenes, la tapa de pinavete y la barriga de ciprés, con perfiles de ébano y de marfil, y la cabeza de ébano; cubierta la caja de cuero negro. N° 64. Tasado en veinte y cuatro ducados.

4.237. Otro laúd, la tapa de pinavete y lo demás todo de marfil con perfiles de ébano de siete órdenes, en su caja cubierta de cuero negro. N° 65. Tasado en sesenta ducados.

4.238. Otro laúd pequeño de siete órdenes con la tapa de pinavete y la trasera de caña de Indias, barnizada, con cabeza de ébano; en su caja de madera, cubierta de cuero negro. N° 66. Tasado en doce ducados. Tiene dos hendiduras en las costillas.

4.239. Otro laúd, la tapa de pinavete y la barriga de caña de Indias, barnizada de colorado, con puntos de ébano, con dos mascaroncillos de bronce, uno junto al cuello, y otro en lo bajo para prenderle; en su caja, cubierta de cuero negro; que está maltratado. N° 67. Tasado en cien reales.

4.240. Otro laúd, la tapa de pinavete y las costillas de caña de Indias, con cabeza y brazo de ébano, barnizada de colorado, en su caja, cubierta de cuero negro. N° 68. Tasado en diez y seis ducados.

4.241. Otro laúd, la tapa de pinavete y las costillas de caña de Indias, de siete órdenes, el brazo y cabeza cubierto de ébano, con algunas hendiduras en las costillas y maltratada la cabeza; en su caja, cubierta de cuero negro. N° 69. Tasado en ocho ducados.

4.242: Otro laúd chiquito' como el dicho, roto y muy maltratado, sin caja. N° 70. Tasado en ocho reales.

4243. Una bandurria de cuatro órdenes, la tapa de enebro y la barriga de una concha natural de tortuga; en su caja cubierta de cuero negro, fornida en tafetán carmesí. N° 71. Tasado en seis ducados.

4.244. Otra bandurrilla de cuatro órdenes, de boj, con un Rostro de mujer por remate; en su caja, cubierta de cuero negro} forrada en tafetán - carmesí. N° 72. Tasada en veinte y cinco reales. Concuerda con el original. Cristóbal Ferroche.

En la villa de Madrid, a catorce días del mes de mayo de mil seiscientos y dos años, se tasaron los instrumentos de música contenidos en este género por Joan de Rojas Carrión, violero, y Alonso de Morales, corneta de la capilla de su Magestad y José de Isasi, organista para los órganos y clavicordios.

Juan de Rojas Carrión. - Alonso de: Morales.- José de Isasi.

Ante mí, Cristóbal Ferroche.



## **Anexo 4      Otras pinturas en los inventarios reales y en otros espacios**

### **1. Pinturas en otros espacios de devoción del Alcázar e inventarios reales**

En los inventarios reales, hay una extensa relación de las distintas obras de devoción que acompañaron a la liturgia de los diversos monarcas, dada la cantidad de las mismas y de no ocupar un lugar preciso en la configuración de la Capilla se ha optado por no recogerlos extensamente sino hacer un mención de los más significativos.

Fueron numerosas las obras realizadas con temática religiosa en la Corte de Madrid ya que su vida estaba impregnada de un carácter religioso en todo su quehacer, aunque no toda ella se alojara en oratorios o espacios para la oración. La temática del Antiguo Testamento y Evangelios servía para ilustrar muchos momentos de la vida cotidiana de los monarcas.

Muchos autores dejaron su impronta en la impresionante colección de pintura que terminaron atesorando los últimos reyes de la monarquía de los Austrias encargando a sus pintores de cámara y comprando siempre que fuera posible, en la venta de la colección del decapitado rey Carlos I de Inglaterra, en 1649, se trajeron varios cuadros por la mediación de D. Luis de Haro, llevándose la mayoría al Escorial como *El Lavatorio* de Tintoretto, *La Perla* de Rafael o *Las Bodas de Cana* y *El Cristo y el Centurión* de Veronés, sin embargo en el Alcázar quedaron varios cuadros de Tiziano como *Carlos V con perro* y *El Transito de la virgen* de Mantenga realizado hacia 1462.

El segundo viaje de Velázquez a Italia en 1649-1651, tenía como fin la compra de obras de Arte para ennoblecer el Alcázar y otros sitios reales, entre otras obras trajo unos pequeños lienzos de asuntos bíblicos de Tintoretto. Durante esta estancia en Roma de Velázquez,

solicita regalos para el rey, que se materializan en algunas obras importantes para su colección. Entre las pinturas de carácter religioso la más significativas fueron la *Ofrenda a la Diosa de los amores y Bacanal* de Tiziano (regaladas por los principes Ludovisi), la Reina Cristina de Suecia convertida al catolicismo, le envió al Rey Católico las dos tablas de *Adán y Eva* de Durero<sup>1</sup> y el cardenal Barberini envió tras su estancia por España la *Adoración de los Pastores* de Pietro Corona.

Se generalizó el regalar cuadros al monarca, por parte de la alta nobleza, repartiéndolas el rey entre sus casas, al Escorial donde solía enviar las de asunto religioso, el Alcázar y el palacio del Buen Retiro donde se alojaron las obras más cortesanas o decorativas.

La aportación de Rubens también fue importante en el número y calidad de pinturas, en cuanto al aspecto religioso encontramos en el Alcázar *La Adoración de los Reyes*, obra de sus primeros años, pintada en 1609.

Posteriormente creció la presencia de Ribera con varios cuadros de temática religiosa (*San Sebastián, Martirio de San Felipe, san José y el Niño, Bendición de Jacob*) que ocuparían diversas estancias no siempre teniendo que ser oratorios sino en ocasiones pasos o antecámaras.

Carlos II al elegir a Luca Giordano como pintor de las bóvedas dio ocasión para que realizará numerosas telas de gran tamaño que figuran en los distintos inventarios, teniendo una gran presencia por encima de otros autores a los que se les retiraban sus cuadros para instalar los de Giordano.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Velázquez las colgó en la Sala Secreta del Alcázar de Madrid.

<sup>2</sup> [PEREZ SÁNCHEZ 1994, 191]

En la Sacristía durante la época que la capilla estaba presidida por el Político de Coxcie, se colgó otro gran político, donde se representaba la *Genealogía de la Virgen* de Jan Provost.

<sup>3</sup>También varias obras del Bosco, de Durero y las tablas de Juan de Flandes, pertenecientes al político de la reina Isabel la Católica, ocuparon distintas dependencias religiosas del Alcázar.

En este siglo XVI la reina Isabel de Valois poseía un oratorio privado adornado con una pintura con el tema de “las Angustias y la Soledad de Nuestra Señora”

En el inventario de 1686 se hace referencia a la pintura de tres oratorios.

El situado en la Torre Dorada que custodiaba varias reliquias, láminas con asuntos piadosos y entre las pinturas, un *San Jerónimo con una muerte*, atribuido a Durero, un *Martirio de san Lorenzo* de Luca Giordano, y un *Ecce Homo* y una *Dolorosa* realizados por Jusepe Leonardo.

El oratorio situado en el cuarto de Verano, estaba presidido por un bajorrelieve de Alessandro Algardi<sup>4</sup>, que en un escrito de la época lo describe así:<sup>5</sup>

...sirve de retablo un ornato a manera de frontispicio todo el de vara y tres cuartas de alto las molduras de bronce con sus adornos embutidos en lapislázuli y dos leones en las Basas, y un serafín arriba todo de borce echo de medio puntoy en medio Historiada de la Paza chrsitna de figuras de plata... San Pedro y San Pablo castigando la Herpia y un Pontífice...”

---

<sup>3</sup> [PEREZ SÁNCHEZ 1994, 178]

<sup>4</sup> Alexandro Algardi Bolonia (1598-1654) Algardi destacó en la técnica del relieve, cultivando un estilo muy influido por Bernini.

<sup>5</sup> [CHECA 1994, 390]

Acompañado por dos pinturas sobre piedra de Bassano, *La última cena* de Zuccaro, *La Coronación de espinas* también de Bassano y un *Nacimiento de Cristo y adoración de los Pastores* de Guido Reni.

Cuando a partir de 1640 se realiza el relicario bajo la capilla principal, se decoró con una cubierta de jaspe, decorándose con pinturas de Félix Castelo con figuras representando las virtudes y los Profetas, y en el techo la imagen de la Asunción de la Virgen; en los ángulos Josepe Leonardo pintó a cuatro niños con las insignias de la Pasión.

## 2 El políptico de la Reina Isabel

Entre las obras inventariadas por Juan Pantoja de la Cruz<sup>6</sup> aparece la siguiente descripción:

45 [106] Un retablo en tabla, de dos puertas, que cada puerta tiene nueve quadros de pintura, de pincel al ollio, en el vn quadro está el batismo de Christo; y en el otro, la Transfiguración; y en el otro, Christo y sus discípulos y la Cananea; y en el otro, el milagro de los panes y peces; en el otro la comberssión de la Magdalena; en el otro, la resurección de san Lázaro; en el otro; quando apareció Xpo. a sanct Pedro en la nabe; y otra, la entrada de Christo en Hllm.; en el otro, la cena de Christo con los apóstoles; en la otra tabla, el Prendimiento; y en el otro, quando llebaron a Christo a cassa de Anás; en el otro, quando las Marías fueron al sepulchro y hallaron resucitado a Christo; en el otro, la baxada de Christo al limbo; en el otro, quando paresció Christo a la Magdalena en figura de ortelano; en el otro, quando apareció a san Pedro; en el otro, quando apareció a los discípulos yendo al castillo de Emaus; en el otro, la bajada del Espíritu Sancto sobre nuestra Señora y los apóstoles. Encima de estas dos tablas ay otras dos pequeñas, en dos quadros de pintura; en el vno, las bodas de Architiclino; y en la otra, la tentación de Christo en el desierto; todos los dhos quadros, están guarnezidos de plata; todo dorado y por las molduras sembradas ojas sobrepuestas, y toda la clauazió dorada;

---

<sup>6</sup> A continuación en este apartado se recoge la totalidad de dicho inventario en lo referente a las pinturas de devoción.

y en el pedestal, vna guarnición de plata, abierta de vnos seraphines y hojas con tres escudos de las harmas de Borgoña y madama Margarita; y en los otros tres, tres flores de plata: tiene de alto siete ochauas y de largo bara y quarta; y los dos quadros que están encima, tienen de alto vna tercia menos vn dedo y de largo, media bara menos vna pulgaqa; esto sirve con el oratorio de camino. Tasada la pintura en dos mil reales y la plata en quinientos reales.

Estas imágenes era parte de lo que quedaba del Políptico de la Reina Isabel de Castilla, obra de Juan de Flandes y de Michel Sittow {Sithium}.

Después de la muerte en 1530 de Margarita de Austria Carlos V se hizo con algunas de estas piezas que la reina Regente había adquirido en 1505. Se trataba de un retablo de gran belleza que parece ser que se dividió, no quedando constancia expresa de su ubicación en ningún lugar preciso del Alcázar. Constaba, originalmente de cuarenta y siete tablitas; hoy restan quince en el Palacio Real y otras doce diseminadas en el Extranjero.

La descripción de todas estas pinturas nos permiten conocer la decoración y la imagen que transmitía la Capilla y los espacios de devoción del Alcázar, aunque no tengan más valor musical que las representaciones de elementos musicales en las pinturas como en el políptico de Coxcie y el valor acústico de ser materiales absorbentes como la tablas y los lienzos, frente a las paredes de materiales pétreos que dotarían de un acústica más apagada al recinto.

### 3 Cargo de reliquias de Felipe II

<sup>7</sup>Una flor de lis grande de oro con su corona de oro y en lo alto de ella, en la oja de medio, está una cruz de madera de color oscuro, acanellado, de dos piezas el mastil y el brazo que atraviessa, y en ella está puesto un Christo de la misma madera, el Christo tiene el brazo siniestro un poco desbiado del cuerpo Créesse que todo es de la verdadera madera de la vera cruz de Christo, nuestro señor. El Christo clavado con tres clavos pequeños de oro y en la caveza del clavo está engastada. Una pequeña punta de diamante: a los dos, lados de la dicha cruz,; de dentro; alrededor de la cruz están seys florones de perlas; cada florón de quatro perlas, y en medio de cada florón está una pequeña punta de diamante sobre la dicha cruz. Cerca de la cabeza del Christo está un ayuntamiento de tres perlas con dos; puntas de diamantes y en medio un pequeño rubi y en la circunferencia .de la dicha cruz están tres balages y quatro. çafires, todo asentado encima del borde dé dicho florón tiene seis valaxes y tres çafires. Y diez ayuntamientos de perlas, de quatro perlas cada uno y en medio de cada ayuntamiento de perlas una punta de diamante. A la parte derecha de la flor de lis está un pedazo del madero verdadero de la. Veracruz: sobre un tafetán colorad, el qual pedazo es de poco de más de quatro dedos de largo y de grueso de un cañón. de escrevir. En la circumferencia de este brazo están once ayuntamientos de perlas, de quatro perlas cada uno, y en medio de cada uno de estos ay una. Pequeña punta de diamante. Tiene cinco balaxes, quatro çafires y una esmeralda. En la parte siniestra está una cruz de oro sobre un tafetán colorado En la dicha cruz están tres pedazos. de la verdadera cruz, los dos mayores que el tercero, y en cada. Esquina la dicha cruz está un balaxe pequeño y en la circumferencia por lo alto de este brazo siniestro están once ayuntamientos de perlas de quatro perlas cada uno, y en medio de cada ayuntamiento una pequeña punta de diamante y más cinco balaxes, quatro çafires, una esmeralda. Y en el través, que ciñe la dicha flor de lis está una pequeña pieza de tela azul sobre tafetán colorado y créese que solían estar antes allí enbueeltas las dichas reliquias. y en lo alto y baxo de este lugar están quatro çafires quatro

---

<sup>7</sup> 1. - Esta insigne reliquia, riquísimamente montada, se vinculó al Real Patrimonio Felipe II, confirmándolo su hijo en el testamento (14-IX-1665): declaróse que con ella está una Santa Espina y que perteneció a Carlos V y a los Duques de Borgoña.

balaxes y quatro ayuntamientos de perlas y en medio de cada ayuntamiento una punta de diamante y en el pie está uno de los clavos' conque nuestro señor Jesu-Christo fué enclavado: En la cruz, a la parte siniestra del clavo, está un ayuntamiento de quatro perlas y en medio una pequeña punta de diamante y al lado derecho del dicho clavo otro ayuntamiento de- quatro perlas, en el engaste solamente, sin diamante, y en cada uno de estos dos ayuntamientos de perlas, un balaxe. Y en la circunferencia del borde de oro, por de fuera, ay seys yafires y quatro balaxes pequeños y en lo baxo en el remate un gran balax, mayor que ninguno de los dichos, y al rededor diez ayuntamientos de perlas y en medio de cada ayuntamiento una pequeña punta de diamante. Y al fin del pie de la dicha flor de lis está una bola de plata dorada, relebada de unos eslabones y pedernales y bastones; En la corona de oro, que está puesta en lo alto dela dicha, flor de lis, están cinco florones de oro: el mayor; que está en medio, tiene tresgafires y una esmeralda y balax prolongado y ochoperlas, las unas mayores que las otras;' los otros dos florones tiene cada uno tres <jafires y un balax y siete perlas y una esmeralda; los otros dos florones más pequeños tienen cada uno un" balaxtabla y quatro perlas; el cerco de la dicha corona tiene dos· balages y dos gafiresy ocho perlas y en el' medio una punta dediamante grande; que no está muy limpio, y quatro perlas, mayores; que las otras, y quatro esmeraldas; que pessa toda junta. assí como está', veinte:y' ocho marcos, metida en su' caxa de madera, cubierta de'cuero negro y sus colchoncillos de tafetán azul y su' cuero. 'No se tassa, porque la mandó su mag-estad poner en' el patrimonio real en Madrid a 18 de julio 1607. Entregada a Rernando de Espejo. Cargada esta flor de'lis a Rernando de Es"" pejo, en el libro de cargos de las cossas, que se sacaron de la almoneda del rey; nuestro señor, que sea en el cielo, para servicio de su magestad, que están a cargo del dicho Rernando de Espejo en el primer pliego del dicho libro en su género.

Ver el relato que hace Felix de Salabert (1734) describiendo el Lignum Vía cuando lo encontraron después del incendio:

Miércoles 29, continuando en sacar las ruinas de la Capilla y relicario, con la asistencia ya dicha; a las diez del día se sacó entero en una cajita, la preciosa reliquia del Lignum crucis, el clavo(el cual pidieron los peones se les diese a adorar o que no trabajarían, lo

que les concedió, enseñándoles a todos y adorándoles), y Don Urbán Ahumada, Marqués de Montealto, Corregidor de Madrid, dio un lienzo blanco, en el cual se envolvió dicho clavo, hasta que se trajo un tafetán, guardando por reliquia, el pañuelo del corregidor; sacóse el adorno muy maltratado, (...). a las once tomó un Capellán de honor las reliquias y, en forma de procesión, y con hachas, se salió a la plazuela; y en el coche de Villena entró dicho Capellán, y Villena y su hijo a los caballos, partieron al sitio del Pardo a llevar los Reyes este tesoro.

## **4 Inventario de Felipe II 1600**

El contenido del Alcázar lo conocemos por el inventario que Pantoja de la Cruz redactó en 1600, dos años después de la muerte del Rey. Prudente. Un resumen, redactado por Pedro de Madrazo expresa así el carácter y distribución de las 357 pinturas entonces inventariadas:

44 Pinturas de devoción, entre cuadros y retablos

4 Retratos de iluminación

93 Pinturas colgadas en el Guardajoyas, casi todas retratos

26 Pinturas colgadas en la Contaduría, muchas de ellas retratos

66 Pinturas colgadas en la Casa de! Tesoro, retratos la mayor parte

21 Retratos que tenía en su poder, prestados, la emperatriz viuda Doña María 10  
Pinturas de devoción que estaban en el Guardajoyas y de las que no se halló cargo,  
entre ellas algunos retablos

25 Retratos y otras pinturas de devoción que asimismo se hallaron en el Guardajoyas,  
y de que tampoco pareció cargo alguno

68 Pinturas «acrecentadas» que no estaban cargadas, es decir, pinturas adquiridas  
posteriormente al último inventario de cargo, muchas de ellas de vistas topográficas,  
denominadas descripciones».



## 5 Pinturas de devoción [fols 32r-47 r] <sup>8</sup>

En Madrid, a 4 de julio; tassólo Juan de la Cruz Pantoja, Pintor de su Magd. Juró.

42 [103]. Un retablo grande, qe sirue en la capilla, que tiene dos hórdenes de historias de pintura, al hóllo, con dos ordenes de puertas; en la horden más alta en el medio, Dios Padre y, a mano derecha, Nra., Señora y, a la hizquierda, sanct Joan Batista y en las quatro puertas que cierran la dha. orden alta, en la vna, de mano derecha, vna historia de Virgenes, y en la otra Adán desnudo; y en las dos de mano hizquierda, en la vna, sancta Cicilia tañendo vn hórmano, con otras virgenes; y en la otra Eba desnuda y en la horden de más avajo, en la tabla de enmedio, que es la mayor y más principal, quatro de las vienaventuranzas, con vn altar en medio, con el Cordero encima y vn choro de ángeles a la redonda, con ynsignias; y en las quatro puertas de los lados, las otras quatro bienaventuranzas puesto el dho. retablo sobre una peana de madera dorada, pintada al Mlio. Tasólo Juº. de la Cruz, Pintor de su magd., en tres mill y quinientos ducados, assí como está con guarnición. <sup>9</sup>

43 [104]. Un retablillo de madera, dorado y pintado de negro, con dos pinturas: la vna de Christo y la otra de Nra. Señora, de medio cuerpo, al hóllo, sobre piedra pizarra, de mano de Tiziano; puestas en sus marcos de madera, con molduras doradas y. azules; sirue en el altar del oratorio del quarto vajo nuebo de Palacio; tasado en ciento veinte ducados.

44<sup>10</sup> [105]. Un retablo de pintura, al hóllo, antiguo, con quatro. puertas que cierran el tablero principal de enmedio y en el cual en las puertas, está pintada la Genealogía de nra. señora: en el tablero principal, Joachím y santa Ana y nra. señora y Joseph y el niño Jesus, con vn ángel que le está dandovna pera con otras muchas figuras; y en la primera puerta de mano derecha, abiertas las puertas, Emerenzia, madre de sta.

---

<sup>8</sup> [SÁNCHEZ CANTON 1958,21-29]

<sup>9</sup> Comentarios de Sánchez Cantón al respecto de la descripción del políptico. *Repárese en la interpretación que se da a lo que suele suponerse es la Adoración de Jesucristo simbolizado por el Cordero. En la descripción hay errores como es el de la presencia de Santa Cecilia.*

*Está en el Museo de Amberes{ 43} ; Son los nº 437, 444 del Museo del Prado: los tuvo Carlos V en Yuste*

<sup>10</sup> De este retablo sólo se conserva una tabla - Zacarías y, de clarooscuro, *San Bernardino* - en el Museo del Prado (nº 1296) y algo más de medio - *Santa Emerencia* y *Santa Clara* - en el Louvre. Su autor, Jan Provost (t 1529). He publicado una extensa nota sobre esta notable obra en el *Hommage* al Prof. E. Roggen (Gante-1957). 45.-Es lo que quedaba en la colección regia. del gran políptico de la Reina Católica, pintado por Maestre Michael Sittow y Juan de Flandes; constaba, originalmente, de cuarenta y siete tablas; hoy restan quince en el Palacio Real y otras doce diseminadas en el Extranjero. Lo, estudié en: "Archivo español de Arte y Arqueología" (1931): *El retablo de la Reina Católica*.

Ana, y en la segunda. puerta Humeria, hermana de sta. Ana y madre de sancta Ysabel, con vn niño; y en la tercera puerta de mano yzquierda, S. Ysabel, madre de san Jho. Baptista con el niño en los brazos, y en, la quarta puerta, Zacharías, su marido, padre de san Jhoan. Buena pintura antigua de Flandes. Tiene de alto bara y dos tercias. Y de ancho, abiertas las puertas, cinco baras y tres quartas dióla a su magd. don Francisco Zapata, conde de Varajas, pressidente del consejo Real; está colgada en la sacristía: tasado en dozientos y cinquenta ducados.

45 [106] Un retablo en tabla, de dos puertas, que cada puerta tiene nuebe quadros de pintura, de pincel al ollio ,en el vn quadro está el batismo de Christo; y en el otro, la Transfiguración; y en el otro, Christo y sus discípulos y la Cananea; y en el otro, el milagro de los panes y peces; en el otro la comberssión de la Magdalena; en el otro, la resurección de san Lázaro; en el otro; quando apareció Xpo. a sanct Pedro en la nabe; y otra, la entrada de Christo en Hllm.; en el otro, la cena de Christo con los apóstoles; en la otra tabla, el Prendimiento; y en el otro, quando llebaron a Christo a cassa de Anás; en el otro, quando lasMarfas fueron al sepulchro y hallaron resucitado a Christo; en el otro, la baxada de Christo al limbo; en el otro, quando paresció Christo a la Magdalena en figura de ortelano; en el otro, quando apareció a san Pedro; en el otro, quando apareció a los discípulos yendo al castillo de Emaus; en el otro, la bajada del Espíritu Sancto sobre nuestra Señora y los apóstoles. Encima de estas dos tablas ay otras dos pequeñas, en dos quadros de pintura; en el vno, las bodas de Architiclino; y en la otra, la tentación de Christo en el desierto; todos los dhos quadros, están guarnezidos de plata; todo dorado y por las molduras sembradas ojas sobrepuestas, y toda la clauazió dorada; y en el pedestal, vna guarnición de plata,abierta de vnos seraphines y hojas con tres escudos de las harmas de Borgoña y madama Margarita; y en los otros tres, tres flores de plata: tiene de alto siete ochauas y de largo bara y quarta; y los dos quadros que están encima, tienen de alto vna tercia menos vn dedo y de largo, media bara menos vna pulgaqa; esto sirve con el oratorio de camino. Tasada la pintura en dos mil reales y la plata en quinientos reales.

46 [107].<sup>11</sup> Un: lienzo con la figura de Dios Padre y vn coro de ángeles; y por lo baxo, vnos paysaxes de pincel, al óleo puesto en vn marco de madera, dorado y pintado de azul;- que se tomó en la cassa de don Phelippe de Guebara. Tiene de alto dos

---

<sup>11</sup> Sobre el coleccionista y tratadista al que perteneció este lienzo - ¿del Bosco? - véase ei estudio de mi malogrado amigo Juall Allende-SaJazar en «Archivo» (1925).

baras y media y de ancho dos y sesma, con vn letrero en medio que dice: «ego omnium rector»: está esta colgada en la sacristía; tasado en cinquenta ducados.

47 [108]. Otra pintura en tabla, al óleo, del Descendimiento

de la Cruz con seis figuras; la vna de Christo y las otras de Nra. Señora, san Jhoan, la Magdalena, Nicodemus y Abarimatias; guarnecidas de molduras de nogal, con vna cortina de red de oro y vna barilla de plata y ocho sortijuelas, con su cadenilla, botón y garauato y chapas; todo de plata; metido en vna caxa de madera, forrada, por dentro, en rasso amarillo y, por defuera, en cuero negro: tasado en cien reales.

48 [109]. Un pintura en tabla, de pinzel, al óleo, con el rostro de Christo nro. señor. Buena mano; con molduras doradas ( y labr,"Hlas sobre negro: tiene de alto siete dozabos y de aneho cinco dozabos y medio; tassado en seis ducados.

49 [110]. Otra pintura en tabla, de pinzel, al óleo, de dos' puertas, a m::l.118m de portal; en la vna, Nra. Señora con el Niño en los brazos; y en la otra el duque Charles deBorgoña, hincado de rodillas; con molduras doradas y vn letrero a la redonda de cada vna; que tiene de alto media bara, y de ancho dos tercias escassasi con bissagras y cadenilla y garauato de plata; tiene saltado vn poco de la pintura; tasada en doze ducados.

50 [111]. Otra ymagen de dos puertas, en tabla; en la vna, Nra. Señora con el Niño en los brazos y dos ángeles, y en la otra Christo y Nra. Señora, todo de pinzel al óleo; con bissagras y cadenilla y garauato de plata; está en la guarda-ropa. *[Al margen]:* «mandóla su mago a la sra. ynfanta Da ysabela a quien se dió. Dixolo assí Ant<sup>O</sup> Voto.»

51 [112]. Otra ymagen al óleo, de Nra. Sra., con el Niño en los brazos; con dos ángeles, el vno con la cruz yel otro, con la corona de espinas; con vna moldura a la redonda y garauato de plata; tasada en dos ducados.

52 [113]. Vna tabla al olio, del Nascimiento de Christo

nro. señor, de noche, con marco de ébano y vn letrero de letras doradas en el reberso de la tabla, que tiene de alto tres quartas y de ancho media bara y dos dedos; tasada en treynta ducados.

53 [114]<sup>12</sup>. Vn quadro de pintura, al olio, sobre tabla, de la tentación de sanct Antonio, con lexos y paysaxes, y muchas mugeres desnudas; ay cinco figuras del mismo sancto con diferentes tentaciones: con molduras doradas y jaspeadas; tiene de alto bara y tercia y de largo bara y media escassa: fué del señor clan Juan de Austria y se tomó de su almoneda: tasado en cinqta ducados.

54 [115-117] Tres papeles de pintura, de negro y aguadas, de historias de deboción. No son de valor.

55 [118].<sup>13</sup> Vn retablo con dos puertas, en la de enmedio .Nra. Señora vestida de colorado con el Niño desnudo arrimado .al rostro, sobre campo dorado; y en las puertas dos ángeles, el uno con vn rabel tañendo y el otro con vn laud; al óleo con molduras doradas, con peana, frisso y cornixa y vn frontispicio pequeño; tiene de alto hasta la cornixa dos tercias y de ancho, cerradas las puertas, media bara escassa: tasada en cinquenta ducados. {Al margen}: «dióla su magd. al Rey nro. sr. y tráela consigo».

56. [119] Vna pintura al oolio, sobre hoja de cobre, de 'Christo nro. señor tomando la vestidura acabado de azotar, con la coluna; con vn beril delante; con marco de ébano y cortina de tafetán carmessí y vn garabato para colgarse de latón: tiene vna tercia y dos dedos de alto y de ancho vna tercia menos dedos: tasada, en ciento y cinquenta reales.

57 [120]. Otra pintura al hollio, sobre aja de cobre, de :Nra. Señora con Xpo. muerto al pie de la cruz; con marco-de éuano; con cortiníca de tela de oro y matices, bariíla de plata para colgarse; tiene de altó vna quarta y de ancho vna sesma; tassada en seis ducados.

58 [121]. Vna estampa sobre rasso blanco, del sanctíssimo :subdario de Xpo. nro señor, que está en la ciudad de Turín, del duque de Saboya, tocada al mismo subdario; que el dho. duque 'ymbió a su magd. puesta sobre el lienzo; en su marco, con molduras doradas y negras; tiene de alto siete dozabos y de ancho tres quartas: tassado en cinquenta reales.

---

<sup>12</sup> - Por la fecha de su entrega al Escorial (1574) y las medidas no puede identificarse con Las tentaciones de San Antonio Abad de Patinir y Massys del Prado (nº 1615); pero, sería obra del mismo arte. Es curiosa la procedencia de la almoneda de don Juan de Austria. que creo no señalada.

<sup>13</sup> Una tabla del díptico de Gerard David, de la colección van Gelder, debe de estar relacionada con el tríptico descrito

59 [122]<sup>14</sup>. Vn quadro de pintura al olio, sobre piedra negra, de noche, de Christo nro. señor coronado, con vna caña en la mano, con cinco sayones; guarnecido con molduras de éuano, con vnos lazos y perfiles dorados; con sortijas y varillas de hierro dorado y cortina de tafetán carmessí, con vna randilla de oro a la redonda; tiene de alto bara y quarta y de ancho poquito menos; la piedra está endida y pegada: tassada en cinquenta ducados.

60 [123]. Vna tabla de pintura al óleo, de la Asunción de Nra. Señora. con Dios Padre y Hijo en lo alto, y muchas figuras. en lo baxo; y a los lados, en lo alto, dos círculos redo~dos, en el vno el Nacimiento de Nro. Sr. y en el otro la Resureción; con molduras doradas, que tiene tres quartas en quadro; se tomó de la almoneda de don Luis Manrique: tasada en cinquenta ducados.

61 [124]. Vn retablo con dos puertas; en la tabla de enmedio la Salutación de Nra. Señora; y en la vna puerta sanct Francisco y en la otra sancto Domingo y, por de fuera, vn ángel y sanct Sebastián, pintura antigua; que tiene siete doyabos cerradas las puertas; se tomó de la dha. almoneda: tassada en cinquenta ducados.

62 [125]<sup>15</sup>. Vn lienzo grande; al óleo, de Ticiano, de Adán y Eva coxiendo la manzana; figuras grandes; en marco, sin moldura; tiene de alto dos· baras y onze dozabos y de ancho dos baras y vna quarta; está en la sacristia colgado: tasado en Cien ducados.

63 [126]. Vn quadro de pintura, al olio, sobre tabla, con. Nra. Señora vestida a lo e!;iciano, con el Niño Jesús; con.guarnición lábrada dorada y barnizada, con barilla.de hierro dorada y cortina de tafetán morado; tiene de alto dos tercias y de ancho siete dozabos: tassada en cinquenta ducados.

64. [127]. Vna tabla de pintura, al óllo, del bueno y mal Pastor, figuras muy pequeñas con lexos y paysaxes; con moldura. dorada y negra; tiene de alto media bara y dos dedos,. de largo vna bara menos tres dedos; está colgada en el aposst<sup>o</sup> de su magd.: tasado en ocho ducados.

---

<sup>14</sup> Seguramente, obra de Leandro Bassano; el n° 41 del Museo del Prado.

<sup>15</sup> Es el nO 429 del Prado. 63. - Seguramente, una versión de la *Zingal'ella* de Correggio. 64. - Tema iconográfico ext.raño.

65 [128] Otra tabla pequeña, de pintura al olio, de la Tentación de Christo nro. Seilor, figuras pequeñas, con lexosy paysaxes; con molduras doradas y negras; tiene media bara de alto y dos tercias de ancho; está colgada en el aposst<sup>o</sup> de su magd.: tasada en ocho ducados.

66 [129]. Vn lienzo al olio, de mano de Ticiano, de Xpo. Ecce-homo, de medio cuerpo; en. marco, con molduras, doradas y negras, tiene de alto bara y dos dedos y de ancho cinco sesmas; está colgada en el appossento de su mag.: tasada en quarenta ducados.

67 [130] Otro lienzo, del tamaño de la partida antes de ésta; de Nuestra Señora, de medio cuerpo, assidas las manos, .con manto azul y de la misma mano y guarnición; está colgada en el apossto de su magd.: tasada en quarenta ducados.

68 [131]. Vn retablo, con dos puertas, antiguo, buena mano; en el tablero de enmedio sanct Gerónimo escriuiendo en vn libro, de pincel, al olio; con un león y vn gato dormido; tiene el retablo su peana, frisso, cornixa y las puertas pintadas por de dentro de negro y por de fuera jaspeadas; con molduras doradas; tiene de alto vna bara y de ancho, cerradas las puertas, dos tercias: tassada en treynta ducados ..

69 [132]<sup>16</sup> Vn quadro de pintura, al olio, de piedra negra; cómo Christo nro. señor hechaua del templo a los que comprauan y vendían; con molduras de éuano y con entremedios de palma; tiene de alto honze dozabos y de ancho tres quartas; tiene dos barillas plateadas y dos cortinas de tafetán negro con vna randilla a la redonda; de plata y argenteria: tasada en cien ducados.

70 [133] Otro quadro de pintura, al olio, sobre piedra negra, de Xpto. nro. señor con la cruz a cuestras; del tamaño\_mano y guarnición que el antes de éste; con las mismas barillas y cortinas. Presentólos a su magd. Ponpeo León escultor; tassado en cien ducados.

71 [134]<sup>17</sup>. Una pintura al temple, en que está el retrato de la Yglesia Romana, y el retrato del Rey nro señor que se muestra defensor della; sobre tela de plata; tiene quatro baras de largo y dos y tres quartas de ancho: tassada en do cientos ducados.

---

<sup>16</sup> Por el material debían de ser venecianas., quizá de alguno de los Bassanos

<sup>17</sup> En relación con el cuadro de Tiziano: *La Religión socorrida por España* (nO 430 del Prado), aunque varíe el tema,

72. [135]. Vn retablico de VDa sesma de alto, de madera dorada, hecho a manera de torre, con ocho puertas que se cierran de 'dos en dos y encaxan vnas en otras, las quatro por la vna parte del retablico y las quatro por la otra, con diuersas historias de deuoción de Ohristo y Ntra. Señora al olio, sobre oro; y en el medio del retablico, otra portezilla firme, con dos historias, vna por vna parte y otra por la otra: tassado en doze ducados.

73 [136]. Vna ymagen de Nra. Señora de Loreto, de pincel, al ollio, sobre tabla, con el niño Jesus en los brazos, en cabello, con coronas y con vestidura blanca, sobre campo verde, con dos collares al cuello y dos ángeles a los lados, con candeleros y belas encendidas en las manos y dos lámparas; con marco de éuano y vna cortina de velo y otra de tafetán carmessí; tiene de alto vna bara, y de ancho tres quartas: tasada en cinqta. ducados.

74. [137]. Vna ymagen de Nra. Señora, con el niño Jesus desnudo, dándole el pecho, de pincel, al ollio, sobre lienzo, con manto azul y vestidura colorada; y cortina de tafetán verde; en marco de madera, pintado de negro; tiene de alto tres quartas y de ancho dos tercias: tasada en quarenta ducados.

75 [138]. Vna pintura en tabla de pincel, al ollio, de sanct Gerónimo en la penitencia, con. Xpo en la cruz amarrimado [*sic*] al tronco de vn árbol, con leños,y paysaxes; con moldura dorada; tiene dos tercias de alto y media bara de ancho; fue del cardenal don Gaspar de Quiroga: tassada en ocho ducados.

76 [139]. Otra tabla de pincel, al ollio, de la tentación de sanct Antonio, de mano de Hierónimo Basca, con lejos y paysages; con molduras doradas y negras; tiene tres quartas de largo y de alto media bara y tres dedos: tassado en cien reales.

77 [140]. Vna pintura al holio, sobre lienzo, de san Francisco con vn lienzo en la mano, limpiándose los ojos, delante de vn Ohristo; y en lo baxo vn escudo de las harmas reales; con moldura de madera negra y cortina de tafetán negro; tiene de alto onze dozabos y de ancho tres quartas: tassada en ochenta y ocho reales.

78 [141]. Vn retablo, con tres puertas, en redondo, por lo alto; antigua pintura de flandes, de pinzel, al ollio; en la tabla de enmedio, la Adoración de los Reyes y, en la de mano derecha, sanct Joseph bestido de colorado coxiendo agua; y en la de mano yzquierda, mucha gente de a caballo y de a pie del acompañamiento de los Reyes; tiene de alto bara y siete dozabos y de ancho, cerradas las puertas bara y dozabo tasada en ochenta ducados.

79 [142] Vna ymagen de Nra. Señora, retrato de la de Puy de Valencia, morena, con su hijo en los brazos, con manto azul ya los pies VII retrato idel Rey don Jayme de Aragon; con vn letrero de diez renglones de letras de oro y vn escudo e armas reales en lo baxo; en marco, con molduras negras; tiene de alto bara y tercia y de ancho onze doçabos: tassada en sessenta ducados.

80 [143]. Vn lienzo al ollio, de san Jhoan ebangelista viejo con barba blanca, larga, escriuiendo en vn libro, con 'ropa colorada, en marco, con molduras doradas y negras tiene de alto bara y dos tercias y de ancho bara y quarta: tassada en Cien reales,

81 [144]. Otro lienzo al ollio, de san Lorenzo vestido de sudíacono, puesta la mano sobre la caueza de vna muger que padecía fluxo de sangre, con otras figuras detrás de la de la del santo; y otra historia pintada a lo lexos, de cómo el sancto repartía sus bienes .entre los pobres; en marco, con molduras dorada.s y negras; tiene de alto dos baras y sesma y de ancho bara y dos tercias; tassado en cinquenta ducados.

82 [145].<sup>18</sup> Vna ymagen de Nuestra Sefiora, de medio cuerpo; el cauello tendido con vna corona de flores, vestida de azul; en lienzo, al ollio, retrato de la que está en el retablo del altar de la capilla de Palazio; en marco con molduras; tiene de alto onze dozabos y de ancho tres quartas; tassada en cien reales

83 [146]. Vna cruz de madera, de dos tercias de alto y tres dedos de ancha; pintada en ella Christo crucificado con la Magdalena al pie de cruz; de pinzel, al ollio; en caxa de madera, cubierta de cuero negro, forrada en paño colorado; tasado en ciento y cinquenta reales.

.Tassólo Joan de la Cruz en Madrid a 8 de julio de 1600. Concuenda con el original.

Xpoual Ferroche, s °

### **El inventario de 1686,**

“Abecedario de los autores y profesores más clásicos en e! arte de la pintura que ha habido en Europa y resumen de las pinturas que ai de cada uno en los comprendidos en esta relación de los cuartos Reales de! Palacio de Madrid, y son de! Rey nuestro señor Don Carlos segundo que Dios guarde.

---

<sup>18</sup> Copia de la Virgen de *El Cordero Místico* de Van Eyck



Alberto Durero	8	José de Ribera	36
Andrea del Sarto .	2	Jacob Espalna [Palma]	2
Anibal Caracho [Carracci]	4	Joseph Leonardo	1
Antonio Moro	4	Juan Valesio	1
Alonso Sánchez [Coello]	12	Juan Pantoja de la Cruz	16
Alonso Cano	3	Juan Bautista del Mazo	12
Bassan el Viejo	15	Juan Carreño	6
Bassan el Mozo	11	Leonardo de Avinci	7
Broncino	1	Luca de Holanda	4
Bandique [Van Dyck]	19	Luqueto [Cambiaso]	1
Brugul [Brueghel, Jan]	38	Lucas Jordán	6
Burjano [O. Borgiani]	1	Micael Angelo	3
Bartolomé González	4	Maestro de Tiziano [Giorgione?]	1
Corezo [Correggio]	5	Marchino (?)	2
Casiniano (?)	1	Mario [Nuzzi]	11
Canguasio [Cambiaso]	1	Matías de Acevedo	2
Caballero Máximo [M. Stanzione]	3	Martín de Vos	2
Domenico Greco	8	Micael Flamin [M. Coxien]	1
Diego Velázquez	43	Mosiu Pusin [POussin]	3
Daniel de Volterra	2	Mosiu Brun [Le Brun]	1
David Teniers	7	Pablo Veronés	29
Esneile [Snayers]	26	Parmesano	6
Federico Barocio	2	Polidoro	2
Federico Zucaro	2	Pedro de Cortona	2
Francisco Rizi	2	Padmo el Viejo [Palma el Viejo?]	1
Francisco de Herrera	1	Pablo Bril	1
Guido Boloñes [Reni]	12	Porquechin [J. C. Procaccini]	2
Guarchino	2	Pomaranche	2
Gerónimo Bosco Golzio	6	Puchino [Poussin?]	1
Hermitaño (?)	1		
Rafael de Urbino	7		
Rubens	62		
Sebastiano deL Piombo	1		
Tiziano	76		
Tintoretto	43		
Teatino [Seghers]	4		
Tempesta	2		
Vincencio Carducho	1		
Xpobal Garcia (Salmeron)	1		

Son seiscientas y catorce pinturas originales de los autores referidos. Más pinturas, copias de originales de los autores referidos

Copias de Alberto Durero	4
Copias de Alonso Cano	1
Copias de Anibal Caracho	14
Copias de Bandique	4
Copias de Basan el Viejo	4

Copias de Corezo	2
Copias de Esneile	3
Copias de Guido Boloñes	3
Copias de Jusepe de Ribera	2
Copias de Martín de Vos	2
Copias de Parmesano	2
Copias de Rafael de Urbino	6
Copias de Rubens	45
Copias de Tiziano	28

Son ciento y veinte pinturas copias de los originales de los autores referidos Más pinturas de diferentes escuelas conocidas hechas de excelente manera

De la escuela española	35
De la escuela italiana	33
De la escuela de Francia	22
De la escuela flamenca	103
De la escuela de Alberto [Durer]	22
De la escuela del Bosco	10
De la escuela del Tiziano	1
De la escuela del Tintoretto	3
De la escuela de Leonardo de Avinci	1
De la escuela de Guido Boloñes	1
De la escuela de Carreño	3

Son doscientas treinta y cuatro pinturas de las escuelas referidas.

Compendio de todas las pinturas

Pinturas originales de los mejores autores de Europa Pinturas copias de originales de los mismos autores Pinturas de diferentes escuelas conocidas

Pinturas de autores y manos no conocidas en las que entran muchos países al temple, descripciones, mapas y retratos muy antiguos

Son todas mil y quinientas y cuarenta y siete pinturas, las mismas que contiene por menor la relación siguiente de ellas. Número, especialmente en las originales, mayor que a tenido junto algún Monarca o Príncipe como lo confiesan aún los extraños; esto después de tantas y tan singulares como su Majestad tiene en los Palacios del Buen Retiro, y los Bosques, y los de el primer lugar en san Lorenzo el Real, a donde sólo el año de 1656 mandó llevar el rey nro. Señor D. Phelipe IV (que está en gloria) quarenta y una pinturas originales de los mayores autores y estimación, y el Rey nro. Señor (que Dios guarde) enbió el año de 1675 veinte juntas, y después otras tantas, que en diferentes partidas se han llevado, todas originales”

## Anexo 5 Cuadros de Reyes y Maestros mayores y otros oficios

REYES Y VALIDOS	Reinado	Momentos Arquitectónicos significativos.
<b>Juan II</b>	1406-1454	
<b>Enrique IV</b>	1454-1474	
<b>Isabel I</b>	1474-1504	
<b>Fernando II</b>	1474-1516	
<b>Juana I La Loca</b>	1504-1555	1505 San Jerónimo Real
<b>Felipe I el Hermoso</b>	1504-1506	
<b>Carlos I</b> Isabel de Portugal Juana I	1516-1555	1523 Nuestra Señora de Atocha 1540 Reformas en el <b>Alcázar Real</b> 1547 <b>Palacio del Pardo</b>
<b>Carlos I</b>	1555-1556	
<b>Felipe II</b> María Manuela de Portugal María Tudor, reina de Inglaterra Isabel de Valois	1556-1598	1561 Traslado Corte a Madrid 1562 Casa de Campo 1559 <b>Descalzas Reales</b> (Dña Juana de Austria hermana del rey) 1582 Puente de Segovia por Juan de Herrera
<b>Mari Ana de Austria</b> 1549-1580		
<b>Felipe III</b> Margarita de Austria 1584-1611 Duque de Lerma	1598-1621	1611 <b>Monasterio de la Encarnación</b> Gómez de Mora (Reina Margarita) 1617 J. Gómez de Mora, Plaza Mayor
<b>Felipe IV</b> (1605 –1665) Isabel de Borbón	1621-1665	1622 <b>Colegio Imperial</b> Pedro Sánchez y Fco Bautista 1629 Cárcel de Corte Cristóbal de Aguilera José Villarreal 1632 <b>Palacio del Buen Retiro</b> (Alonso de Carbonell) 1634 <b>Palacio de la Zarzuela</b> J. G. de Mora 1644 Casa de la Villa J. G. Mora
<b>Mariana de Austria</b> 1634 -1696 Conde Duque de Olivares		
<b>Carlos II</b> (1661-1700) Regente –Mariana de Austria Maria Luisa de Orleans Mariana de Neoburgo	1665-1700	
<b>Felipe V</b> Maria Luisa de Saboya	1700-1724	
<b>Luis I</b>	1724	
<b>Felipe V</b> Isabel de Farnesio(2)	1724-1746	1734 Incendio del Alcázar 1743 Palacio Real
<b>Fernando VI</b> Bárbara de Braganza Marqués de la Ensenada	1746-1759	1750 - 1757 <b>Capilla Real</b> Sacchetti 1750- 1758 <b>Salesas Reales</b> 1759 Academia de Bellas Artes de San Fernando
<b>Carlos III</b> Esquilache	1759-1788	1761 San Francisco el Grande
<b>Carlos IV</b> Godoy	1788-1808	1790 Plaza Mayor Juan de Villanueva

Maestro mayor <sup>1</sup>	Aparejador y ayudas de trazador	Veedor	Mayordomo y pagador	Otros
21 diciembre de 1537 <b>Luis de Vega y Alonso de Covarrubias</b> (1488-1570)		21 diciembre de 1537 <b>Enrique Persoens</b>	21 diciembre de 1537 <b>Alonso Hurtado</b>	
		9 febrero 1554 <b>Luis Hurtado</b> , hijo de Alonso	9 febrero 1554 <b>Tomás de Ribera</b>	
			22 noviembre de 1554 Cristóbal de Ribera Interino hijo de	
			8 octubre de 1556 <b>Juan de Soto</b> <i>Platero del rey</i>	
			2 diciembre de 1556 <b>Francisco de Murguía</b> , aposentador del rey	
<b>Felipe II 1556</b>				
				15 julio 1559 Felipe II lo nombra Arquitecto real
				12 agosto de 1561 Titulo de Arquitecto de Su Magestad para Juan Bautista de Toledo
	3 septiembre 1562 Felipe II contrata a <b>Juan Flores</b> (+1-11-1567) como maestro azulejero			
			1 enero de 1563 <b>Pedro Santoyo</b>	
				18 enero 1563 se incorpora <b>Juan de Valencia</b> 18 de febrero de 1563 Se recibe a <b>Juan de Herrera</b> (1532-1597) Arquitecto del Rey
10-17? de agosto de 1563 <b>Juan Bautista de Toledo</b> (+ 19-5-1567) Maestro mayor interino				
		14 de mayo de 1563 Andrés de Rivera Proveedor, Luis Hurtado sigue siendo veedor.		
1565 Capitalidad ¿?				

<sup>1</sup> Esta tabla se ha realizado basando en la realizada por Barbeito [BARBEITO 1992, Apéndice 1] completándolas con nuevos datos obtenidos por el autor y distinguiendo sobre los distintos Oficios.

<b>Gilles de Bullion</b> entallador hasta 1569	
19 de mayo de 1567 Fallece J BT <b>Gaspar de Vega</b>	
<b>Juan Fernández Escorial</b> 1568 <sup>cc</sup> como maestro azulejero	
<b>Martín Beuger</b> entallador entre los años 1569 y 1579	
17 septiembre de 1569 Sebastián de Santoyo interino hermano de	
Antonio Pimentel 1573Entallador	
9 noviembre de 1575 <b>Luis de Rivera</b>	
9 de octubre de 1577 Juan de Valencia obrero mayor	
1579 Juan de Herrera apostatador de palacio	
2 de febrero de 1581 Juan de Rivera interino a la muerte de su padre	
20 de julio de 1581 <b>Diego de Lacorzana</b>	
28 de julio de 1586 Leandro Hurtado como ayudante de su padre Luis Hurtado	
1189 de octubre 15 Leandro Hurtado interino	
7 junio 1591 <b>Francisco de Mora</b> (1552-19 agosto 1610)	7 junio 1591 Antonio de Segura aparejador.

<b>Felipe III 1598</b>				
<b>Maestro mayor</b>	<b>Aparejador y ayudas de trazador</b>	<b>Veedor</b>	<b>Mayordomo y pagador</b>	<b>Otros</b>
		4 de mayo 1597 Sebastián Hurtado interino		
			10 de marzo 1604 <b>Domingo López de Abaunça</b>	
	24 noviembre de 1605 Diego Sillero aparejador.			
			14 de noviembre 1606 <b>Diego de Carrança</b>	
	4 de abril 1607 Pedro de Maçuecos aparejador		4 de abril 1607 <b>Bartolomé de Arce</b>	
				28 de enero de 1609 se recibe a Vicenço Carducho pintor
	30 de octubre de 1609 Pedro de Lizargárate aparejador			
		9 de diciembre de 1609 <b>Luis Hurtado</b> sucede a su padre		
<b>Juan Gómez de Mora</b> (1586-1648) 11 de febrero de 1611 Maestro Mayor				
			29 de julio de 1615 Luis de Hervías	
			5 de Agosto de 1617 <b>Sebastián Ortiz de Ibarra</b>	
			15 septiembre de 1618 <b>Juan Gómez Mangas</b> (hasta entonces tenedor de materiales)	

<b>Felipe IV 1621</b>				
<b>Maestro mayor</b>	<b>Aparejador y ayudas de trazador</b>	<b>Veedor</b>	<b>Mayordomo y pagador</b>	<b>Otros</b>
				31 de octubre de 1623 se recibe a Diego Velázquez pintor
				14 Octubre 1630 Juan Baptista Crescencio Marques De La Torre superintendencia de las obras reales
	6 de febrero de 1630 Alonso Carbonel aparejador mayor			
			18 de junio de 1635 Marcos de Encinillas interino.	
Octubre de 1636 Juan Gómez de Mora apartado del oficio				
			15 de junio de 1637 Pedro Jerónimo Mancebo, asistente del marqués de Torres	
		15 de febrero de 1639 <b>Bartolomé de Legasa</b>		
			6 de abril 1641 <b>Francisco de Villanueva</b>	
	8 de mayo de 1641 Blas Carbonel ayuda de trazador mayor			
21 de junio de 1643 Juan Gómez de Mora se reincorpora a su oficio				
	31 de diciembre 1645 Jose de Vilarreal ayuda de trazador			
		7 de marzo de 1647 Diego Velázquez se encarga como veedor de la pieza ochavada.		
	12 de abril de 1647 Pedro de la Peña aparejador de carpintería			
			20 de febrero de 1648 <b>Francisco de Arce</b> yerno de Villanueva.	
22 feb 1648 muere Juan Gomez de Mora				

3 de junio de 1648		
<b>Alonso Carbonel</b>		
maestro mayor.		
	15 noviembre de 1648	
	Pedro de la Peña	
	aparejador de cantería	
	25 septiembre de 1649	
	Alonso García	
	aparejador de cantería	
	1 de abril de 1650	
	Juan Fdez de Gandía	
	aparejador de	
	carpintería	
	21 noviembre de 1653	
	Pedro de la Peña	
	aparejador de	
	carpintería	
	27 de marzo de 1654	
	José de Villareal	
	Aparejador mayor	
	Bartolomé Zumbigo,	
	ayuda de trazador	
	28 de febrero de 1660	
	Juan Veloso aparejador	
	mayor	
	Cristóbal de la Peña	
	Ayuda de trazador	
	mayor	
26 de septiembre de		
1660		
<b>José de Villareal</b>		
maestro mayor.		
	11 de noviembre 1660	
	Gerónimo de Ordanal	
	aparejador de	
	carpintería	
	Juan Veloso aparejador	
	mayor.	
26 de febrero 1662		
<b>Sebatian de Herrera</b>		
maestro mayor		
	22 de junio 1662	
	Bartolomé Hurtado	
	Aparejador de	
	carpintería	
	10 de enero 1663	
	Gerónimo de Ordanal	
	aparejador mayor	Marqués de Malpica
		Superintendente de las
		obras



<b>Carlos II 1665</b>				
<b>Maestro mayor</b>	<b>Aparejador y ayudas de trazador</b>	<b>Veedor</b>	<b>Mayordomo y pagador</b>	<b>Otros</b>
		24 de mayo de 1667 <b>Gaspar de Legasa</b> Hijo de		
	27 noviembre de 1667 Bartolomé Hurtado aparejador mayor Gaspar de la Peña Aparejador de carpintería			
				26 noviembre de 1668 Sebastian de Herrera pintor.
				4 noviembre de 1669 Juan Carreño pintor del rey.
17 de mayo de 1671 <b>Gaspar de la Peña</b>				
				2 de junio de 1671 Juan Carreño pintor de cámara
				24 de agosto de 1673 Francisco Herrera pintor
			2 de enero de 1674 Melchor de Arce sustituyendo a su padre en las ausencias	
		23 septiembre de 1675 se suspenden los oficios de veedor y contador	23 septiembre de 1675 Se suspende el oficio de pagador.	
1 de junio de 1676 El rey elige a Jose del Olmo no se le llega a despachar el titulo				
			22 de junio de 1676 Esteban de las Casas Cajero general	
		18 noviembre de 1676 Gaspar de Legasa contador		
		28 de marzo de 1677 Gaspar de Legasa contador y veedor	28 de marzo de 1677 Francisco de Arce , pagador.	
			26 de julio de 1677 Francisco de Arce , pagador.	
25 de agosto de 1677 <b>Francisco de Herrera</b> Maestro mayor				
		16 de octubre de 1684		

Juan de Legasa	
3 septiembre de 1687	
<b>José del Olmo</b>	
	21 noviembre de 1687 José Caudí Ayuda de trazador
	8 de octubre de 1680 a José Churriguera se le concede una plaza de ayudante de trazador sin sueldo hasta que halla vacante.
	28 diciembre de 1691 José de Mendieta veedor y contador
	15 diciembre de 1694 a Lucas Blanco se le concede una plaza de ayudante de trazador sin sueldo hasta que halla vacante. En 1695 accede a aparejador segundo.
	3 de abril de 1696 Vicente Ramón de Arce pagador.
	30 de julio de 1696 José Churriguera ayuda de trazador mayor

<b>Felipe V 1700</b>				
<b>Maestro mayor<sup>2</sup></b>	<b>Aparejador y ayudas de trazador</b>	<b>Veedor</b>	<b>Mayordomo y pagador</b>	<b>Otros</b>
		3 de marzo de 1700 Manuel de Mendieta sustituye a su padre.		
	26 de junio 1700 Lucas Blanco aparejador mayor			
30 de Mayo de 1702 <b>Teodoro Ardemans</b> , maestro mayor	Alonso Román aparejador segundo			
				20 de junio 1704 Teodoro Ardemans pintor de cámara
		7 de abril de 1707 Manuel de Mendieta Veedor y contador		
		10 de junio de 1708 Juan Morante de la Madriz		
			21 de mayo de 1710 Manuel González de Vivero pagador	
			7 de febrero de 1711 Juan de Landavere	
	30 diciembre de 1714 Juan Román aparejador segundo			
	3 de julio de 1715 Juan Román aparejador mayor			
<b>Luis I 1724 + Felipe V</b>				
11 de junio de 1727 <b>Juan Román</b> maestro mayor				
	29 de octubre de 1727 José Blanco aparejador mayor			
		25 diciembre de 1728 Andrés Antonio de Salazar		
	11 de febrero de 1729 Felipe de Cuellar Aparejador segundo Francisco Ortega ayuda de trazador mayor			
	1 de octubre de 1729 Antonio Marcelo			

<sup>2</sup> Esta tabla se ha realizado basando en la realizada por Barbeito [BARBEITO 1992, Apéndice 1] completándolas con nuevos datos obtenidos por el autor y distinguiendo sobre los distintos Oficios.

Valenciano, aparejador segundo.	
24 diciembre de 1734 Incendio del Alcázar	Marqués de Villena Mayordomo mayor Juan de Reparaz controlador

## Anexo 6: Medidas

Se relaciona a continuación las medidas más frecuentes utilizadas en la época de este estudio y su correspondencia entre ellas y en la medida de lo posible con las actuales,

### Medidas de longitud:

- 1 *pie castellano* equivale a 0,278 m
- 1 *vara {castellana}* equivale a 3 *pies* (835,9 mm según dicc RAE)
- 1 *tercia {de vara}* equivale a 27,86 cm
- 1 *pulmo{ o una cuarta}* equivale a 20,9 cm , constituye la cuarta parte de una vara , y está dividida en doce partes iguales o dedos.
- 1 *estado* equivale a 1,672 metros
- 1 *sesma* = 1 *jeme* = 13,9 cm
- 1 *ochava* = 10,45 cm
- 1 *dezavo* = 8,36 cm
- 1 *pulgada* = 2,321 cm
- 1 *dedo* = 1,737 cm
- 1 *toise* equivale a 6 *pies* (aproximadamente 2 metros)<sup>1</sup>
- 1 *ana* equivale a aproximadamente a un metro

### Medidas de superficie

- 1 *tapia* equivale a 50 *pies cuadrados*
- 1 *pie cuadrado* equivale a 776 cm<sup>2</sup>
- 1 *celemín* medida antigua superficial que en Castilla equivalía a 537 m<sup>2</sup> aprox., y era el espacio de terreno que se consideraba necesario para sembrar un celemín de trigo.

---

<sup>1</sup> Medida utilizada por Yves Bottinneau en [BOTTINEAU 1956<sup>a</sup>, 439] para definir las proporciones de la Capilla Real.

## **Pesos**

- 1 *cargo* cantidad de piedra para mampostería que equivale aproximadamente a un tercio de m<sup>3</sup> que corresponde a 40 *arrobas*
- 1 *aroba* corresponde a 11, 5 kg En Aragón corresponde a 12, 5 kg.
- 1 *onza* = 28,75 gramos
- 1 *ochava* = 3,59 gramos

## **Capacidad**

- 1 *cahiz* de castilla tiene 12 fanegas y equivale a 666 litros aproximadamente.
- 1 *fanega* que corresponde a 55,5 litros y tiene 12 *celemines* (en la Castilla)
- 1 *celemín* medida de capacidad para áridos que tiene cuatro *cuartillos* y equivale en Castilla a 4,625 litros aprox.

## **Monedas:**

- 1 *ducado {de castilla}* equivale a 375 *maravedíes*
- 1 *real* equivale a 34 *maravedíes*<sup>2</sup>
- 1 *ducado* equivale a 11 *reales*<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> N del A. Se podría considerar una equivalencia aproximada de un 1 maravedí un euro del año 2006

<sup>3</sup> El salario de un albañil estaba cifrado en 2 ó 3 reales por día.